Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage
des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

Siebenter Jahrgang 1942

Geleitet von Hans Joachim Therstappen





DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Verzeichnis der besprochenen neuen Bücher

(Nur Haupttitel, Name des Besprechenden in Klammern)

Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang VII

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

+

7. JAHRGANG 1942 / HEFT 1



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Archiv für Musikforschung

7. Jahrgang / 1942

Geleitet von Hans Joachim Therstappen

+

Inhalt des 1. Heftes

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

7. Jahrgang 1942 Heft 1

Neue Bach-Funde

Dem Gedächtnis Arnold Scherings gewidmet

Von Friedrich Smend, Berlin

Aus der überreichen Fülle dessen, was uns Arnold Scherings monumentales letztes Werk, der 3. Band der Leipziger Musikgeschichte, bietet, greife ich ein einzelnes Kapitel heraus, das das Bild von Bachs Wirken in Leipzig neu beleuchtet und lebendig gemacht hat: das akademische Musikleben in seinen verschiedenen Formen. Seit Jahrzehnten ist man mit Erfolg bemüht, den Leipziger Gottesdienst zu erforschen und damit der Welt von Bachs Kantaten und Passionen näher zu kommen, die erst voll verständlich werden, wenn man erkennt, wie eng sie mit diesem ihrem Mutterboden verwachsen sind. Schering selber hatte in dem klassischen Buch „Bachs Leipziger Kirchenmusik" die Mittel nachgewiesen, die Johann Sebastian zur Verfügung standen, wenn er als Thomaskantor seines Amtes waltete. Ganz neu und unerhört lebendig wird uns nun Bachs Bild bereichert durch die Schilderung seiner musikalischen Umwelt und insbesondere durch die Darstellung des Musiklebens in den akademischen Kreisen, sei es in den offiziellen Akten der Universität, sei es in den Veranstaltungen der Studentenschaft und ihrer collegia musica. Hier hatte Bach ein Tätigkeitsfeld neben seinem Hauptamt, das zugleich fruchtbar in sein Schaffen wie in sein praktisches Musizieren in der Kirche hineinwirkte. Werke wie der „Herkules auf dem Scheidewege" oder *Tönet, ihr Pauken* kommen erst auf diesem Gesamthintergrund zu voller Lebendigkeit. Und dasselbe gilt von dem ganzen weltlichen Schaffen Bachs.

Die große Zusammenstellung der akademischen Feiern und Huldigungen aus den Jahren von Bachs Wirken in Leipzig, die Schering[1] bietet, vermittelt schon einen starken Eindruck von dieser Seite der dortigen öffentlichen Musikpflege. Ich knüpfe zunächst hieran an, beschränke mich jedoch auf die Zeit bis 1740. In diesem Jahr legte Bach die Direktion des ehemalig Telemannschen collegium musicum nieder und zog sich damit wohl von diesem Tätigkeitsfeld zurück.

[1] a. a. O., S. 123ff.

Zugleich lasse ich die offiziellen Universitätsakte ganz beiseite, da Bachs Mitarbeit hier schon 1725 endete. Für den zeitlich und sachlich so eingeschränkten Bereich der rein studentischen Veranstaltungen nennt Schering nicht weniger als 39 Musikaufführungen. Betrachten wir sie etwas genauer. Nur bei reichlich der Hälfte gibt Schering den Autor der dargebotenen Kompositionen an: Bach vierzehnmal, Görner sechsmal, Gerlach einmal. In den anderen Fällen läßt er die Frage nach dem Komponisten entweder ganz offen, oder er muß sich mit Vermutungen begnügen. Bei diesen Mutmaßungen steht Görner im Vordergrund; ihm schreibt Schering sieben der unbekannten Werke zu, während er Gerlach zweimal, Bach und Schott je einmal als Schöpfer der zu Gehör gebrachten Werke annimmt. Schon dieser Überblick zeigt uns, wieviel wir von diesen Aufführungen nun doch auch nicht wissen, und enthält damit zugleich die Aufforderung, auf dem von Schering beschrittenen Wege weiterzugehen. Als Quellen für diese Arbeit kommen, da Schering das vorliegende Material an Chroniken (Sicul u. a.) ausgeschöpft hat, in erster Linie die Gedichtsammlungen in Frage, die die Texte dieser Kompositionen enthalten, und die Schering wenigstens zum Teil herangezogen hat. Neben Picanders und Gottscheds Gedichten sind hier vor allem die „Oden und Kantaten der deutschen Gesellschaft in Leipzig" (1738) zu nennen. Aus diesen Sammlungen ergeben sich zunächst einige Ergänzungen und Berichtigungen von Scherings Tabellen. Ich lasse sie in der dort gebotenen Anordnung folgen:

1727. (Datum?) Cantate auf Herrn Johann Wilhelm Fischers Abzug von der Universität Leipzig: *Lachet und schwärmet, Jauchzet und lärmet.*
Dichtung: Balth. Hoffmann.
(Leipziger Oden, S. 436.)

1731. 6. Juni. Geburtstag Christians VI. von Dänemark: *Auf, treibt euch, ihr flüchtig verstreichenden Töne.*
Dichtung: Ludw. Friedr. Hudemann.
(Leipziger Oden, S. 121.)

1731. 25. August. Geburtstag des Grafen Joach. Friedr. v. Flemming. Cantata *So kämpfet nun, ihr muntern Töne.*
Dichtung: Picander.
(Picander, Gedichte 4, 1737, S. 45.)

1735. Mai. Als Hr. Johann Christoph Gottsched seine beliebteste Kulmus nach Leipzig brachte, bei einer Abendmusik aufgeführt. Cantata *Willkommen in dem neuen Stande.*
Dichtung: M. Joh. Joach. Schwabe.
(Leipziger Oden, S. 555[1].)
Die von Schering auf den 3. August 1735 angesetzte Musik zum Namenstag des Königs *Das mit Sarmatien vereinigte Sachsen* ... ist auf 1736 zu verlegen (vgl. Leipziger Oden, S. 126); dafür erklang

1735. 3. August. Namenstag des Königs. Cantata *Ihr brüllenden Donner, ihr rauschenden Wetter.*
Dichtung: M. Joh. Joach. Schwabe.
(Leipziger Oden, S. 132.)

Die Zahl der uns bekannten Veranstaltungen hat sich hiermit auf 44 erhöht. Neben diesen geringfügigen Änderungen erhebt sich nun aber die viel gewichtigere Frage, ob nicht über die Komponisten und die Kompositionen, die bisher ganz unbekannt oder fraglich waren, in dem einen oder anderen Fall etwas zu ermitteln ist, vor allem, ob wir nicht noch unbekannte, versteckte Bachsche Werke zu entdecken vermögen. So kühn dieser Gedanke zunächst scheint, so ist unser Be-

[1] Vgl. auch Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3, S. 318.

mühen in dieser Richtung doch keineswegs aussichtslos. Was mich schon im Sommer 1940 dazu ermutigte, war wiederum ein Wort Arnold Scherings. Als ich ihm meine Feststellung mitteilte, daß die Arie aus Bachs Markus-Passion *Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen* das Urbild des Eingangssatzes der Kantate *Widerstehe doch der Sünde* ist[1], antwortete er mir vom Krankenbett aus:

„Ich freue mich, daß Sie beim Suchen nach ‚Falsche Welt' mehr Glück hatten als ich. Es wird Sie interessieren, daß ich schon 1928, als ich ‚Widerstehe doch der Sünde' bei Eulenburg herausgab, die Musik ganz anders deutete, als es Spitta, Schweitzer usw. taten, und zwar sehr viel näher der Passionsarie! Jetzt leuchtet mir manches unmittelbar ein, und ich gebe Ihnen vollständig recht."

Der Gewinn ist hier ein doppelter: Wir kommen einem verlorenen Werk Bachs wieder ein Stück näher; daneben aber (und dieser Gewinn ist nicht geringer) wird uns ein erhaltenes Werk Bachs durch den Nachweis seiner Urgestalt überzeugend verständlich gemacht. Nehmen wir hinzu, was Schering am Schluß seiner grundlegenden Studie über Bachs Parodieverfahren[2] sagt, daß wir in manchen Sätzen der Kirchenwerke Bachs Umarbeitungen verlorengegangener Originale, vor allem weltlicher Gelegenheitskompositionen, vermuten dürfen, so ist uns der Weg gewiesen. Man kann ihn von zwei verschiedenen Seiten her betreten und entweder Kompositionen zum Ausgangspunkt nehmen, die man als Parodien anzusprechen geneigt ist, oder von Texten ausgehen, als deren Komponist Bach vermutet werden darf. Ich habe den zweiten Weg gewählt, und es bleibt für mich tief betrübend, daß es mir nicht mehr möglich war, die Ergebnisse meiner Arbeit Arnold Schering selbst zu unterbreiten, beleuchten sie doch zwei Lebensbeziehungen Bachs, auf die er erst kürzlich die Aufmerksamkeit gelenkt hatte, sein Verhältnis zum Hof in Weißenfels und sein Verhältnis zum Grafen Joachim Friedrich v. Flemming.

Im 1. Band von Picanders „Ernst-, scherzhaften und satyrischen Gedichten" (1727) finden sich auf S. 4ff. und 42ff. zwei weltliche Kantatentexte, die nicht nur untereinander, sondern auch zum Wortlaut des Bachschen Oster-Oratoriums in allernächster Beziehung stehen. Die erste Kantate ist ein Schäferstück, beginnend *Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen,* aufgeführt beim Geburtstag Christians von Weißenfels, dem 23. Februar 1725; die zweite, überschrieben „Die Feier des Genius", ist eine mythologisch-allegorische Huldigung zum Geburtstag des Grafen v. Flemming in Leipzig, dem 25. August 1726. Der Text der Schäferkantate wird demnächst in einer Partiturausgabe des Werks abgedruckt werden. Ich kann daher auf eine vollständige Wiedergabe verzichten und bringe statt deren nur eine kurze Inhaltsübersicht.

Das Stück hat vier Personen, zwei Schäfer (Damoetas und Menalcas) und zwei Schäferinnen (Doris und Sylvia). An der Spitze des Gedichts steht ein freudig bewegtes Duett der Männer, dessen Reprise überraschenderweise von den Frauen gesungen wird. Daraus ergibt sich (1. Rezitativ) ein kurzer Dialog, der in die Arie der Doris mündet, in der die zärtliche Liebe der Schäferinnen zu ihrem Landesherrn zum Ausdruck kommt. Im 2. Rezitativ führt der Entschluß, zu viert zu Hofe zu gehen, zu der Frage, was in der Zwischenzeit aus der Herde werden soll. Menalcas singt sie mit einem Wiegenlied in Schlaf (2. Arie). Die Verlegenheit, in dieser Jahreszeit keine Blumen zu besitzen (3. Rezitativ), veranlaßt Sylvia, die Blumengöttin Flora anzurufen (3. Arie). Man wagt es aber, auf den Festschmuck zu verzichten, da dem Herzog gewiß die Liebe der Untertanen wertvoller ist als Blumen (4. Rezitativ), und vereinigt sich zum gemeinsamen Schlußgesang.

---

[1] Bach-Jahrbuch 1940; vgl. auch Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3, S. 168, Anm. 11.
[2] Bach-Jahrbuch 1921, S. 95.

Man vergleiche hiermit „Die Feier des Genius", deren Wortlaut ich folgen lasse. Ich stelle den Text des Oster-Oratoriums daneben, wobei ich auf dessen älteste Gestalt zurückgreife:

Auf eben Dieselbe[1] bei Dero
Geburts-Tage in einer Abend-Musik
den 25. August 1726
Die Feier des Genius
Drama per Musica

Genius, Mercurius, Melpomene und Minerva

Aria à Duetto

Genius und Mercurius: *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne,*
Die flüchtigen Blicke der stürmischen Luft!
Ein scherzend Beginnen
Erfüllet die Sinnen,
Weil der Tag zur Freude ruft.

Minerva und Melpomene: *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne,*
Die flüchtigen Blicke der stürmischen Luft!

Recitativo

Genius: *Was hör ich hier?*
Mercurius: *Wer störet unsre Lust?*
Genius: *Minerva und Melpomene?*
Minerva: *So meinet ihr,*
daß jetzt nur eure Brust
der Sammelplatz der Freuden,
Melpomene: *Und daß uns beiden*
Nicht gleicher Trieb von Herzen geh?

Aria

Melpomene: *Süße, wundersüße Triebe*
Quellen jetzt in meiner Brust,
Wonn und Lust
Und der Sinnen ihr Entzücken
Weiß der Mund nicht auszudrücken. Da Capo.

Recitativo

Mercurius: *Was aber macht uns so erhitzt,*
Warum ist euer Haupt und Angesicht
Anietzt
Mit solchem Schmuck und Glänzen ausgeziert?
Minerva: *So sollen wir denn nicht*
Den großen Genius,
Der unsers Flemmings Wohl regiert,
Mit Andacht oder Opfer ehren?
Mercurius: *Ihr geht mit mir auf gleichen Wegen.*
Melpomene: *Wer aber wird denn nun,*
Da schon die stillen Wälder ruhn,

Oratorium
Festo Paschali

Johannes, Petrus, Maria Jacobi und Maria Magdalena

Aria à Duetto

Johannes und Petrus: *Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße,*
Erreichet die Höhle, die Jesum bedeckt.
Lachen und Scherzen
Begleitet die Herzen,
Denn unser Heil ist auferweckt.
Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße,
Erreichet die Höhle, die Jesum bedeckt.

Recitativo

Maria Magd.: *O kalter Männer Sinn!*
Wo ist die Liebe hin,
Die ihr dem Heiland schuldig seid?
Maria Jacobi: *Ein schwaches Weib muß euch beschämen!*
Petrus: *Ach, ein betrübtes Grämen*
Johannes: *Und banges Herzeleid*
Beide Männer: *Hat mit gesalznen Tränen*
Und wehmutsvollem Sehnen
Ihm eine Salbung zugedacht,
Beide Frauen: *Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.*

Aria

Maria Jacobi: *Seele, deine Spezereien*
Sollen nicht mehr Myrrhen sein.
Denn allein
Sich mit Lorbeerkränzen schmücken,
Schicket sich für dein Entzücken. Da Capo.

Recitativo

Petrus: *Hier ist die Gruft,*
Johannes: *Und hier der Stein,*
Der solche zugedeckt.
Wo aber mag der Heiland sein?
Maria Magd.: *Er ist vom Tode auferstanden!*
Wir trafen einen Engel an,
Der hat uns solches kundgetan.
Petrus: *Hier seh ich mit Vergnügen*
Das Schweißtuch abgewickelt liegen.

---

[1] D. h. Ihro des Generals Grafen von Flemming Exzellenz, dem eine ganze Reihe hier abgedruckter Dichtungen Picanders gilt.

	Die Götter pflegen, *Wenn sie ein Ungemach im Schlafe sollte stören?*		
	Aria		Aria
Mercurius	*Senket euch nur ohne Kummer* *In den Schlummer,* *Ihr entschlafnen Götter ein.* *Flemmings Feier, die erschienen,* *Wo ich muß zugegen sein,* *Hab ich jetzo zu bedienen.* Da Capo.	Petrus	*Sanfte soll mein Todeskummer* *Nur ein Schlummer,* *Jesu, durch dein Schweißtuch sein.* *Ja, das wird mich dort erfrischen* *Und die Zähren meiner Pein* *Von den Wangen tröstlich wischen.* Da Capo.
	Recitativo		Recitativo
Minerva	*Obschon* *Der Helicon* *In einer sanften Stille lieget,* *So treibt mich doch ein innrer Trieb,* *Mich über Flemmings Wohl, Glück und Gedeihen* *Frohlockend zu erfreuen,* *Denn er hat meine Musen lieb.*	Beide Frauen	*Indessen seufzen wir* *Mit brennender Begier:*
	Arioso		Arioso
Melpomene	*Sing ich Flemmings Heldentaten,* *So ist das sein Eigentum* *Und sein angeerbter Ruhm;* *Aber fällt mir dieses bei,* *Wie er denen Musen sei,* *Muß ich außer mir geraten.*		*Ach, könnt es doch nur bald geschehen,* *Den Heiland selbst zu sehen.*
	Recitativo		
Genius	*Ist mein Altar bereit,* *Sind auch die Opfer fertig?*		
Mercurius	*Hier steht der Weihrauch und der Wein,* *Dort aber werden Blumen sein.*		
Genius	*Wohlan, hier bin ich gegenwärtig,* *Verehret meine Herrlichkeit.*		
	Aria		Aria
Minerva	*Geht, ihr Wünsche, geht behende,* *Bittet, daß ein fernes Ende* *Unsers Flemmings Freude sei!* *Wünschet, daß ihn dieser Tag* *Oft und froh erblicken mag,* *Wünscht nur, Fiat! steht dabei.* Da Capo.	Maria Magd.	*Saget, saget mir geschwinde,* *Saget, wo ich Jesum finde,* *Welchen meine Seele liebt,* *Komm doch, komm, umfasse mich;* *Denn mein Herz ist ohne dich* *Ganz verwaiset und betrübt.* Da Capo
	Recitativo		Recitativo
Genius	*Geliebte, was ihr wünscht,* *Kommt euch gewährt zurück;* *Der Himmel sorgt vor Flemmings Glück.* *Er stärket seine tapfern Glieder,* *Sein Haus, sein hohes Haus,* *So jetzt der Welt zum Wunder blühet,* *Das breite sich unendlich aus!* *Und sein Gemahl,* *Die dieses Tages Freude siehet,* *Sei unverrückt* *Mit Überfluß des Segens ausgeschmückt!* *Und ihr, die ihr der Fröhlichkeit* *Von mir geliebte Zeugen seid,* *Erhebet mit mir eure Lieder!*	Johannes	*Wir sind erfreut,* *Daß unser Jesus wieder lebt.* *Und unser Herz,* *So erst in Traurigkeit zerflossen und geschwebt,* *Vergißt den Schmerz* *Und sinnt auf Freudenlieder;* *Denn unser Jesus lebet wieder.*

Aria	Aria
Heil und Lust	*Preis und Dank*
Krön unendlich deine Brust!	*Bleibe, Herr, dein Lobgesang.*
Großer Flemming, dein Erquicken	*Höll und Teufel sind bezwungen,*
Müsse wie die Palmen stehn,	*Ihre Pforten sind zerstört.*
Die sich niemals niederbücken,	*Jauchzet, ihr erlösten Zungen,*
Sondern bis zu Wolken gehn.	*Daß man es im Himmel hört.*
Damit wir uns öfters bei deinem Gedeihen	*Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen,*
Mit Wünschen, mit Singen, mit Spielen erfreuen!	*Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen.*

In allen drei Werken zeigen die nichtrezitativischen Stücke vollkommene formale Übereinstimmung. Es ist völlig ausgeschlossen, daß diese Texte unabhängig voneinander entstanden sind; schon hiermit darf der Beweis als erbracht gelten, daß die Weißenfelser Schäferkantate vom Februar 1725 das Urbild des nunmehr als Parodie erkannten Oster-Oratoriums war, während die Flemming-Kantate von 1726 eine weltliche Zwischenform des Werks darstellte. Das bedeutet, daß wir außer den Rezitativen die Vertonung der Gratulationstexte in Bachs Oster-Oratorium besitzen. Die beiden weltlichen Fassungen haben darüber hinaus offenbar auch in den Rezitativen einander nahegestanden. Man vergleiche den rhythmischen Bau ihrer ersten Dialogstücke:

	1725		1726
Damoetas	*Was hör ich da?*	Genius	*Was hör ich hier?*
Menalcas	*Wer unterbricht uns hier?*	Mercurius	*Wer störet unsre Lust?*
Damoetas	*Wie? Doris und die Sylvia?*	Genius	*Minerva und Melpomene?*
Sylvia	*So glaubet ihr,* *Daß eure Brust allein* *Voll Jauchzen und voll Freude?*	Minerva	*So meinet ihr,* *Daß jetzt nur eure Brust* *Der Sammelplatz der Freuden,*
Doris	*Und daß wir beide* *Jetzt ohne Wonne sollen sein?*	Melpomene	*Und daß uns beiden* *Nicht gleicher Trieb von Herzen geh?*
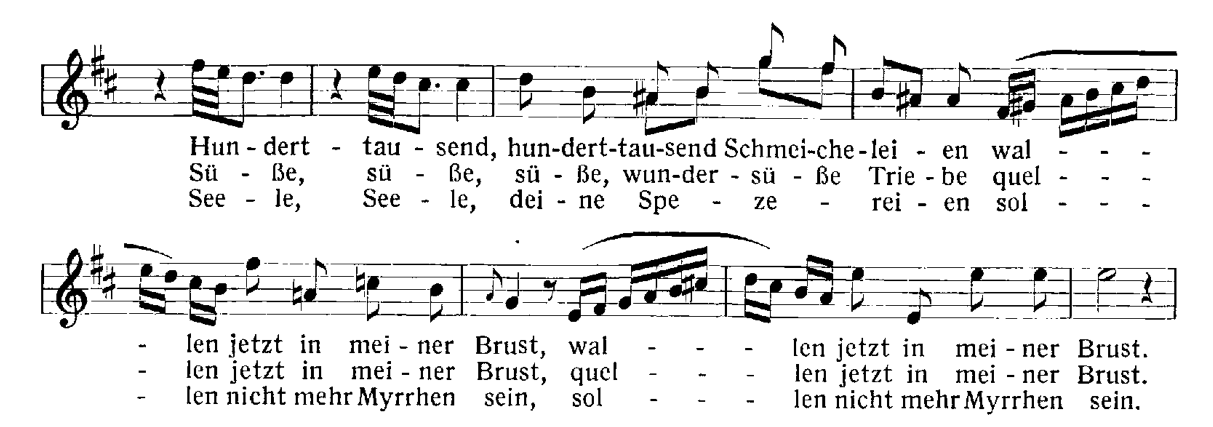
Die Schäferdichtung kann zwar nicht den Anspruch erheben, ein Kunstwerk zu sein; aber sie ist in sich sinnvoll und geschlossen. Nicht ganz das Gleiche gilt von der „Feier des Genius"; schon ihr merkt man den Zwang an, einen Inhalt in eine Form zu gießen, die dafür nicht geschaffen war. Der Text des Oster-Oratoriums ist anerkanntermaßen problematisch. Schering sagt darüber mit Recht:

„Daß Bach dem Ganzen eine zweimalige Überarbeitung zuteil werden ließ, beweist, daß er die Schwächen dieses Textes immer wirder auszugleichen suchte. Diese sind es, die dem Oster-Oratorium bis heute allgemeine Beliebtheit versagt haben[1].

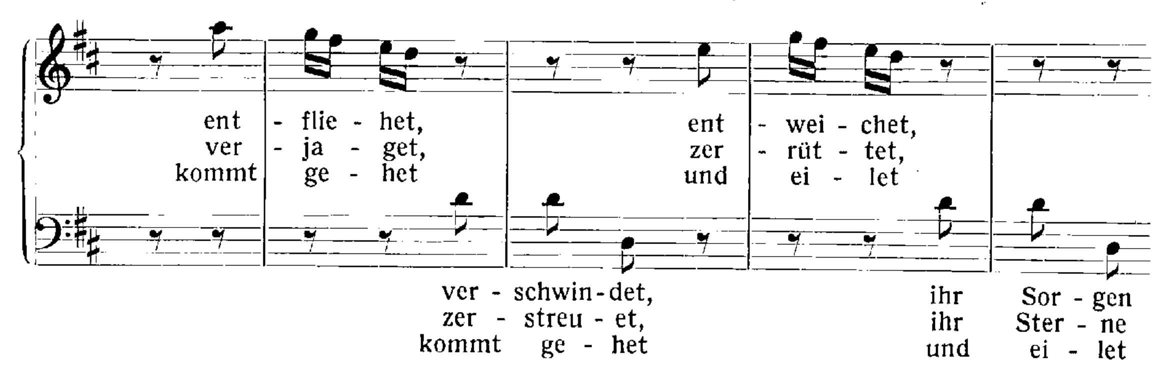
Wir sind in der ausnahmsweise glücklichen Lage, die Schäferkantate in ihrer Urgestalt wiederherstellen zu können. Dies soll im Nachwort der erwähnten Partiturausgabe ausführlich dargestellt werden. Diese Ausgabe wird zugleich zeigen, in wie vollkommener Weise der Text von 1725 in den Sätzen des Oster-Oratoriums vertont ist. So kann ich mich hier auf wenige charakterisierende Beispiele beschränken. Das erste entnehme ich der *h*-moll-Arie. Die Takte 21—27 lauten mit Unterlegung aller drei Texte:

---

[1] Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3, S. 227.



Auch hier gehören die beiden weltlichen Fassungen eng zusammen. Die Überlegenheit der Urform über die Parodie ist deutlich. Dasselbe gilt, um ein zweites Beispiel zu bringen, von den Takten 84—88 des großen Duetts:



In den Gestaltungen von 1725 und 1726 ist hier die erste Gedichtzeile unter die Sänger verteilt; sie fallen sich in freudiger Erregung in die Rede und nehmen einander das Wort vom Munde weg. Bei der textlichen Form des Oster-Oratoriums ließ sich dies nicht kopieren. Hält man Original und Parodie nebeneinander, so erkennt man, daß die Wortwiederholungen *Kommt, gehet, kommt, gehet* usw. Notbehelf waren.

Ich beschränke mich auf diese beiden Beispiele. Sie ließen sich beliebig vermehren. In jedem Fall würde deutlich werden, daß wir mit der Schäferkantate die Quelle des Oratoriums gefunden haben. Zudem lösen sich nunmehr alle Rätsel, die uns dieses unösterliche Oster-Oratorium aufgibt. Zugleich aber haben wir den Zugang zu bisher unbekannten Kompositionen Bachs gefunden. Daß wir in der Schäferkantate ein Werk besitzen, daß er in seiner Leipziger Zeit für Weißenfels schuf, ist ein großer Gewinn und beleuchtet Bachs Verhältnis zum Hof des Herzogs Christian neu. Die Zwischenfassung der Komposition führt uns in das studentische Musikleben Leipzigs und in Bachs Beziehungen zum Grafen v. Flemming hinein. Schering hatte „Die Feier des Genius" schon in seinen „Kleinen Bach-Studien"[1] erwähnt. In der Musikgeschichte Leipzigs[2] vermutet er Görner als Komponisten der ihm noch unbekannt gebliebenen Musik. Wir wissen jetzt, daß 1726 nicht Görner, sondern Bach den Geburtstag des Gouverneurs der Pleißenburg verherrlichte.

[1] Bach-Jahrbuch 1933, S. 57, Anm. 1.
[2] Bd. 3, S. 124.

Schließlich darf die Frage nach den Handschriften der verschiedenen Fassungen unserer Komposition gestellt werden. Im Nachwort der erwähnten Partitur der Schäferkantate weise ich nach, daß die ältesten Stimmen des Oster-Oratoriums unmittelbar nach Bachs Partitur von *Entfliehet, verschwindet* kopiert worden sind. Die Zwischenfassung, ohnehin nur für einmaligen Gebrauch hergerichtet, hat Bach wohl schwerlich in eigener Partitur notiert. Er wird es hier gehalten haben wie bei der Jagdkantate von 1716. Die verschiedenen Fassungen von *Was mir behagt* sind in der Weise auf uns gekommen, daß der Partitur der Urform die Texte der Parodiefassungen beigegeben sind. In den Stimmheften für die Sänger war der neue Text gewiß mit eingetragen. So auch wohl hier. Im Falle unserer Flemming-Kantate war es selbstverständlich außerdem nötig, in Continuo- und Singstimmen die neuen Rezitative oder sonstige Zutaten zu notieren. Dies konnte aber leicht auf eingelegten Zetteln oder Blättern geschehen.

Nicht nur das Oster-Oratorium, sondern auch das Weihnachts-Oratorium steht in Beziehung zum Grafen v. Flemming, wenn auch nur mit einem Satz. Ich erwähnte eingangs unter den Ergänzungen zu Scherings Tabellen die Gratulationsmusik zum Geburtstag des Grafen von 1731. Ihr Text findet sich in Picanders Gedichten, Band 4 (1737), S. 45ff. Ich lasse ihn zunächst folgen:

Auf den Geburtstag Sr. Exzellenz
des Herrn Grafen von F. Leipzig
den 25. August 1731

Cantata

Aria

So kämpfet nun, ihr muntern Töne,
Und fallt und steigt und wechselt schöne,
Erfüllt ein angenehmes Chor.
Jedennoch stellet in dem Hören
Ein tief und zärtliches Verehren,
Die Bilder unsrer Seelen, vor. Da Capo.

Recitativo

Heut ist der Tag der Lust,
Ein Tag, dem Ehr und Ruhm gebührt!
Und darum hat auch unsre Brust
Ein Dankaltar zum Opfer aufgeführt;
Denn, teurer Graf, dein Wohlergehen
Schaut seinen Grund noch feste stehen.

Aria

Sei willkommen, frohes Licht,
Deine Strahlen sind uns Wonne,
Bleib im Segen und Erfreuen
Und erweitre dein Gedeihen,
Doch zurücke gehe nicht! Da Capo.

Recitativo

Gleichwie ein Fluß,
Je länger seine Quelle läuft,
Nur desto größer strömen muß,
So sei auch deine Lebenszeit
Mit Wachstum und Zufriedenheit,
Gepriesner Flemming, überhäuft.
Denn dein Vergnügen, deine Ruh
Beschützt uns auch und deckt uns zu.

Aria

Wie die satten Schafe
Mitten in dem Schlafe
In des Schäfers Obhut sein,
Schläft auch ohne Grauen
Unser ganz Vertrauen
Unter Flemmings Schirmen ein.
Daß man ungestöret
Unsre Flöten höret,
Danken wir dir ganz allein. Da Capo.

Recitativo

Laß deine Gnad und Güte,
So wie dir angeboren ist,
Uns annoch fernerhin umgeben!
Der Höchste, dem du treu
Und angenehm und eigen bist,
Verlängere dein Ziel zu leben.
Nichts weiß sonst unser fromm Gemüte,
Was nötiger zu wünschen sei.
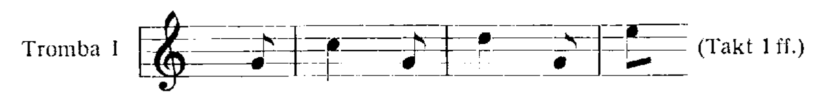
Aria

Lebe und grüne, großer Flemming,
Wie ein stetes Blumenfeld!
Wie dein Ruhm und deine Taten
Groß und fruchtbar sind geraten,
So sei auch dein Ziel bestellt. Da Capo.
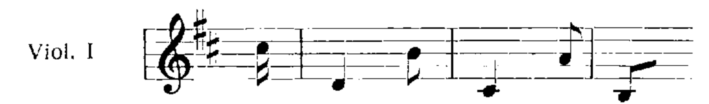
Betrachten wir den Text unter dem Gesichtspunkt dieser ganzen Arbeit, so bemerken wir, daß der erste Chor mit dem Eingangssatz zum sechsten Teil aus Bachs Weihnachts-Oratorium in auffallender Beziehung steht. Von diesem Stück

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,
So gib, daß wir im festen Glauben
Nach deiner Macht und Hilfe sehn.
Wir wollen dir allein vertrauen,
So können wir den scharfen Klauen
Des Feindes unversehrt entgehn. Da Capo.

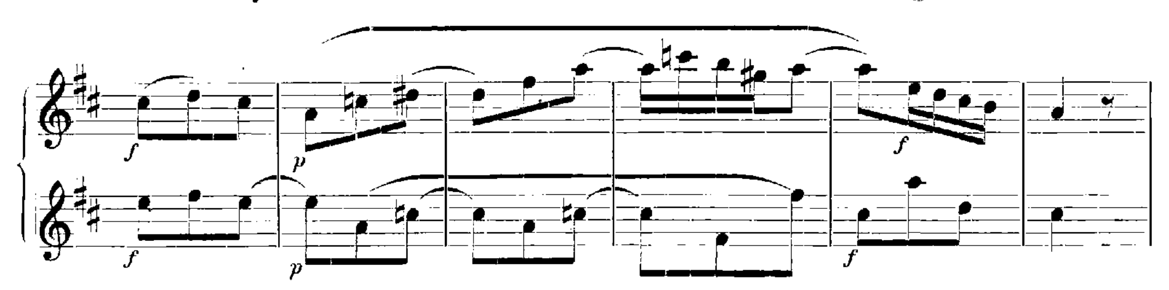
ist schon öfter vermutet worden, daß es keine Originalkomposition, sondern Parodie eines weltlichen Urbildes ist[1]. Hier haben wir das Original in Händen. Und Bach hat 1731 dem musikverständigen Grafen zu seinem Geburtstag wirklich mit einem bedeutenden Stück aufgewartet. Die kämpferische Stimmung, wie sie den Satz beherrscht, zielte auf den Offizier und wurde zugleich zu einem wahren „Concerto", zu einem Kampf der Töne, geformt. Bis in die Einzelheiten finden wir den Text in dem Tonsatz wiedergegeben. Neben dem Kampf ist es das „Fallen und Steigen" der Töne, das den Satzbau charakterisiert, und zwar durch ständige Umkehrung der Themen. Aus



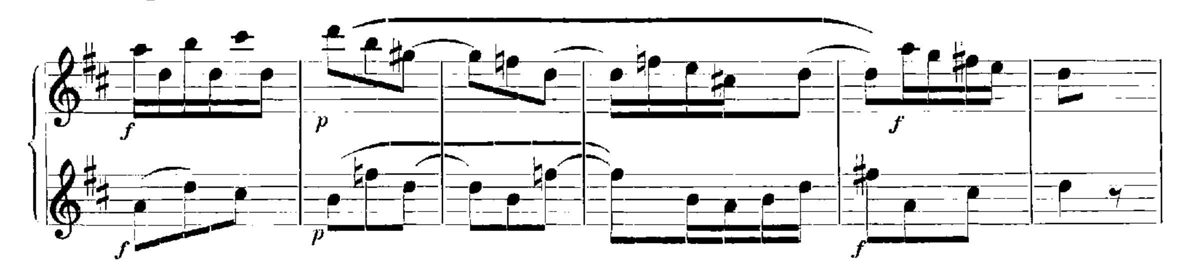
wird schon in Takt 8:



Und wie herrlich kommt das *wechselt schöne* zur Darstellung! Modulatorischer und dynamischer Wechsel überrascht und entzückt in den Takten 19ff. und so immer wieder. Gerade diese Takte aber verbinden beides, die Umkehrung der Tonlinien mit den dynamischen und modulatorischen Überraschungen:



Man vergleiche sie mit Takt 44ff.:



Die Wortunterlegung ist zwar nicht bis zur Silbe durchführbar; das bedeutet jedoch keinen Gegenbeweis. Man findet unter Bachs Parodien sehr häufig Fälle, in denen die Singstimmen mit Rücksicht auf die Deklamation völlig neu geformt

[1] Vgl. Schweitzer, Bach, S. 675, Anm. 1.

wurden[1]. Dafür ist aber im ersten Teil unseres Chors die Textierung nach dem Wortlaut der Flemming-Kantate in den Wiederholungen ungezwungener möglich als bei dem überlieferten Text des Weihnachts-Oratoriums. Gern besäßen wir von dem Werk auch die anderen Sätze. Parallelstücke zu den Arien sind in den erhaltenen Werken Bachs nicht nachzuweisen. Der Schlußchor war vielleicht mit *Labt das Herz, ihr holden Saiten* aus dem „Streit zwischen Phoebus und Pan" identisch, von dem Schering[2] feststellt, daß Bach ihn 1734 nochmals in der Kantate *Thomana saß annoch betrübt* verwandte. Wie es also auch um die anderen Sätze bestellt gewesen sein mag, der Eingangschor darf als Beleg dafür gelten, daß *So kämpfet nun, ihr muntern Töne* 1731 in Bachs Vertonung erklang. Hiermit wäre in Ergänzung von Scherings Darstellung eine weitere weltliche Huldigungsmusik der Leipziger Studenten als Bachsche Komposition nachgewiesen.

Schließlich ist noch ein drittes hierher gehöriges Werk namhaft zu machen. Ich biete zunächst wieder den Text; er steht in Picanders Gedichten, Band 2 (1729), S. 11ff.:

Bei Ihro Majestät Hohen
Namens-Feier
Leipzig, den 3. August 1727
Drama per Musica
Providentia, Fama, Salus, Pietas

Aria

Der Rat der Götter
Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter,
Seid gebückt.
Denn Augustus Namens-Glänzen
Wird in eure hellen Grenzen
Heute heilig eingerückt. Da Capo.

Recitativo

Providentia *Preiswürdigster August,*
Du Schmuck der Welt, du auch des Himmels Lust,
Nun schreib ich deines Namens Ruhm
Als ein der Ewigkeit
Schon längst geweihtes Eigentum
Zum Wunder der noch späten Zeit
Und als ein Licht der Nachwelt ein.
Ihr Sterne, machet Platz, Augustus soll hinein.

Aria

Providentia *Nenne deinen August: Gott!*
Prange, Rom, mit Spiel und Feste.
Sachsens August ist der größte,
Weil sein eigne Lorbeern blühn;
Sachsens August ist der beste,
Denn Sanftmut und Liebe verewigen ihn.
Da Capo.

Recitativo

Fama *O schöner Tag, o schöne Blicke!*
Augustus lebt, er blüht im Glücke!
Was aber hat allhier
Das göttliche Verhängnis für?
Soll ich von Englands Pein,
Von Moskau Plagen
Noch ferner sagen?
Nein! Nein!
Der Tag soll heute freudig sein;
Augustus lebt, er blüht im Glücke.

Aria à Duetto

Fama / Providentia à 2 *Ich will / Du sollst* } *rühmen* { *ich will / du sollst* } *sagen*
Von den angenehmen Tagen,
Wie sich Reich und Land erfreut;
Providentia *Aber von der Seltenheit*
Deines Königs Herrlichkeit
Fama / Providentia *Will ich / Sollst du* } *selbst die Sterne fragen.*
Da Capo.

Recitativo

Providentia *So wie Augustus nicht*
An Ruhm und Taten seinesgleichen,
So soll auch seiner Jahre Lauf
Ein unerhörtes Ziel erreichen.
Fama *So recht! Und ob ich zwar*
Beinahe ganz und gar
Durch deines Lobes Wunderdinge
Mich heiser oder müde singe,

---

[1] Vgl. auch hierzu das Nachwort der demnächst erscheinenden Partiturausgabe von *Entfliehet, verschwindet.*

[2] Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3, S. 180.

So kann mir doch
Nichts süßer fallen,
Als lange, lange noch
Von seinem Ruhm zu schallen.

Providentia
Sein Bild, sein heilig Angesicht
Häng ich im Saal der Götter auf,
Damit sein Leben auf der Erden
Von dem Verfall der Zeit
Kann desto mehr geschützet werden.

Salus
So soll die Segensmildigkeit
Noch täglich frische Quellen haben,
Mit unerschöpften Heil und Lust
Die königliche Brust,
Das Edelste der Welt, zu laben.

Aria

Salus
Herr! so groß als dein Erhöhen
Pflanz ich auch dein Wohlergehen
Ewigem Gedeihen ein.
Deine Kraft will ich erhalten,
Wie die Adler nicht veralten,
Wie die Felsen feste sein.
Da Capo.

Recitativo

Pietas
Wie bin ich doch ergötzt,
Daß Sachsens Wunsch und Pflicht
Nun der Erhörung wertgeschätzt.
Das uns erfreute Licht
Erregt im Lande Jubellieder.
Der König lebt. Er stärkt sich wieder!
Der Himmel will, er soll unsterblich sein.
Wohlan! so bauet Freudensäulen
Und weihet Andachtstempel ein,
Dem Könige
Die Ehre der Vergötterung
Noch lebend zu erteilen.

Aria

Pietas
Sachsen, komm zum Opferherd!
Laß den Weihrauch lieblich brennen,
Daß sein Herze mög erkennen,
Daß du seines Glanzes wert.
Da Capo.

Recitativo

Pietas
Doch wozu wollen wir viel Tempel bauen?
Soviel dir, mildester August,
An Untertanen ist bewußt,
Soviel wirst du auch Herzen schauen,
Die Tempel und Altäre sind,
Von Lieb und Demut angezündt,
Die heute vor dein Heil und Leben
Den Wunsch durch mich anstatt des Opfers geben:

Aria

Pietas
Himmel, erhöre das betende Land,
Schütze den König mit mächtiger Hand,
Segne des Gesalbten Namen!

Chor
Amen! Amen! Amen!

Pietas
Langes Leben, Freud und Ruh
Setze seinen Jahren zu;
Und pflege von oben den fürstlichen Samen!

Chor
Amen! Amen! Amen!

Tutti
So haben wir goldene Zeiten zu erben,
So scheuen sich selber die Greise zu sterben.

Horat.

Praesenti Tibi maturos largimur honores.

Wir vergleichen hiermit die Ratswahlkantate *Ihr Tore zu Zion*[1]. Sie beginnt mit dem Chor:

Ihr Tore zu Zion, ihr Wohnungen Jacobs,
Freuet euch!
Gott ist unsers Herzens Freude,
Wir sind Völker seiner Weide,
Ewig ist sein Königreich. Da Capo.

Im metrischen Bau entspricht er dem Eingangssatz des Dramma per Musica. Nach einem Rezitativ folgt als erste Arie:

Gott, wir danken deiner Güte,
Denn dein väterlich Gemüte
Währet ewig für und für.
Du vergibst das Übertreten,
Du erhörest, wenn wir beten,
Drum kommt alles Fleisch zu dir. Da Capo.

Sie weist in ihrem Strophenbau auf die Arie der Salus *Herr! so groß als dein Erhöhen* hin. Nach einem zweiten Rezitativ folgt die zweite Arie:

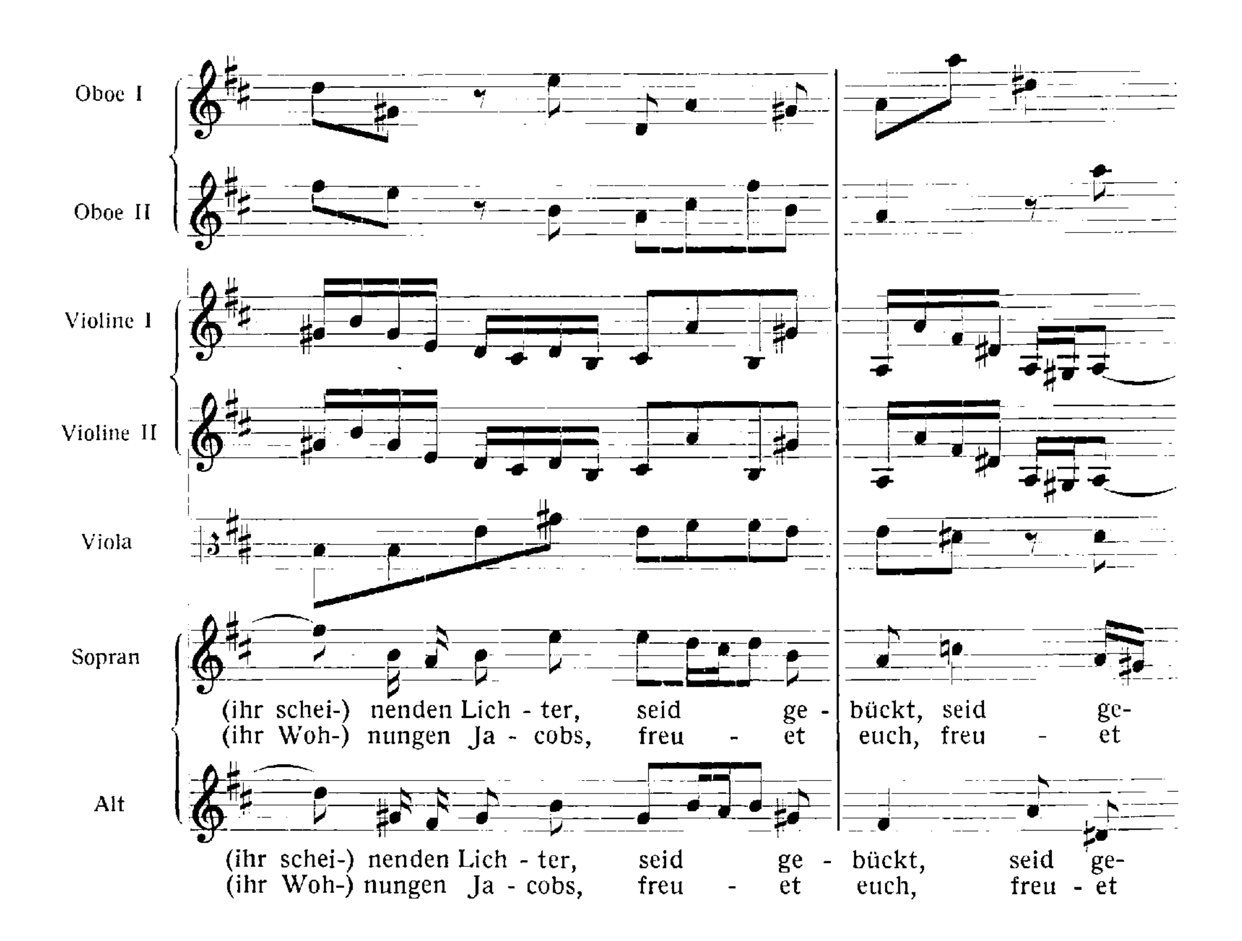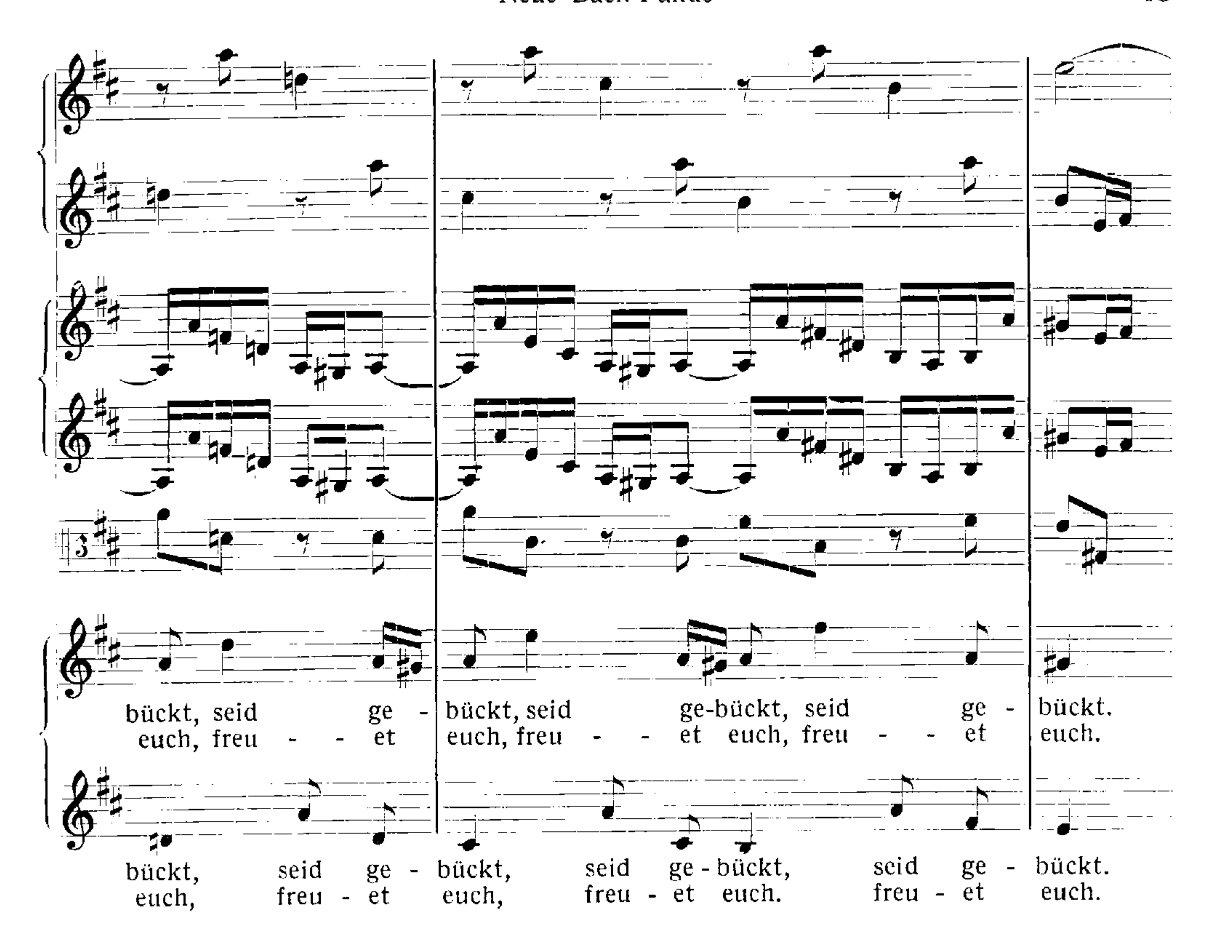
---

[1] Das Werk wird auch unter dem Titel *Ihr Pforten zu Zion* zitiert. Zur Textfassung vgl. Wustmann, Bachs Kantatentexte. 1913, S. 297, zu Nr. 190.

Sende, Herr, den Segen ein,
Laß die wachsen und erhalten,
Die für dich das Recht verwalten
Und ein Schutz der Armen sein. Da Capo.

Sie gleicht in der Form der Arie der Pietas *Sachsen, komm zum Opferherd.* Nach einem leider verlorenen Rezitativ schließt die Ratswahlkantate mit der Wiederholung des Eingangschors *Ihr Tore zu Zion.*

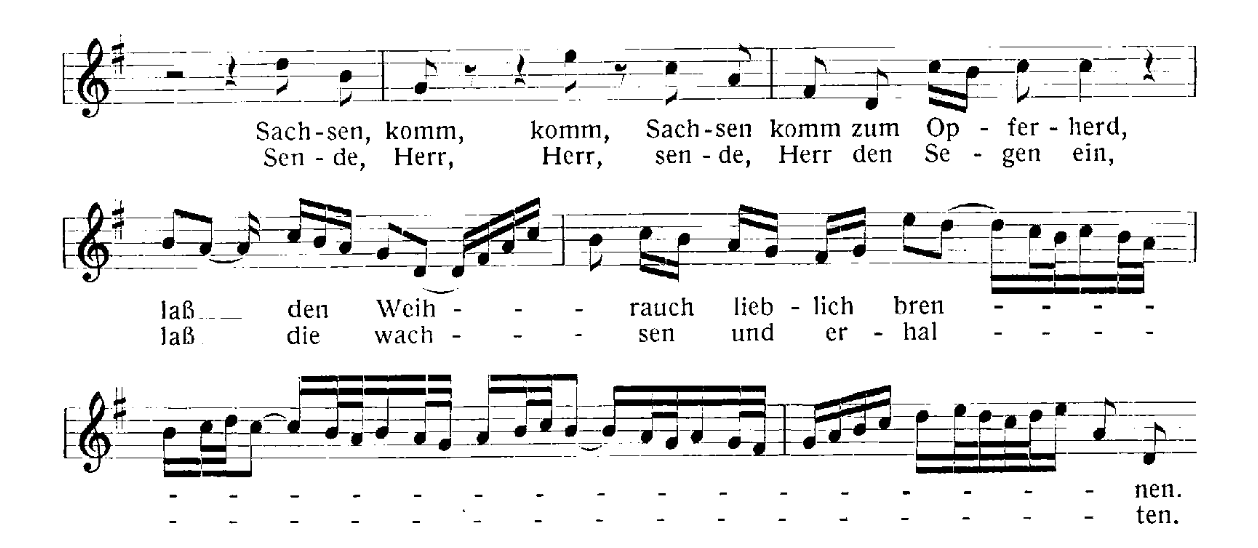
Der Umstand, daß wir hier in zwei Kantatentexten drei Parallelstücke mit gleichem prosodischem Bau finden, darunter eine so singuläre Form wie die der Eingangssätze *Ihr Häuser des Himmels* und *Ihr Tore zu Zion*, führt zu der Feststellung, daß es sich wieder um einen Parodievorgang handelt. Der zwingende Beweis, daß die beiden Gedichte zu derselben Komposition gehören, und zugleich der Nachweis, welches von ihnen der Urtext ist, kann natürlich auch hier nur aus der Partitur erbracht werden. Die Ratswahlkantate *Ihr Tore zu Zion* ist leider nicht vollständig erhalten; wir besitzen von ihr an Instrumentalstimmen nur Oboe I und II, Violine I und II mit Viola, an Vokalstimmen nur Sopran und Alt (vgl. BG 41, S. 93ff.). Aber auch der hieraus gebildete Partiturtorso läßt das für uns Entscheidende erkennen, ja die Töne reden plötzlich eine verständliche Sprache, wenn wir den Augustus-Text mit ihnen verbinden. Ich zeige dies an zwei Beispielen. Das erste bringt die Takte 26—29 des Eingangschors mit doppelter Wortunterlegung:





Für den Instrumentalteil sind die Unisonofiguren der Violinen entscheidend. Ihr Sinn wird deutlich aus dem Zusammentreffen mit den Worten ... *seid gebückt.* Dasselbe sagen aber auch die Singstimmen- und Bläserlinien. Der weltliche Text erweist sich hierdurch als der ursprüngliche.

Das zweite Beispiel führt ebenso zwingend zu dem gleichen Ergebnis. Ich entnehme es der Arie *Sende, Herr, den Segen ein* (*Sachsen, komm zum Opferherd*). Takt 10—16 lauten dort mit doppelter Textunterlegung:



Die anfangs pausierende Oboe setzt in Takt 13 ein und verstärkt im Einklang die Linie der Singstimme. Man erkennt: Hier brennt der Weihrauch lieblich, seine Wolken werden in der sich leicht kräuselnden Figuration der beiden Solisten zur Darstellung gebracht. Mit anderen Worten: Bach entnahm den am Eingang und Schluß stehenden Chor und die beiden Arien der Ratswahlkantate aus der Namenstagsserenade von 1727. Die übrigen Sätze dieser weltlichen Urform müssen als verloren gelten; unter Bachs erhaltenen Kompositionen sind sie nicht nachweisbar. Die Tatsache aber, daß Bach der Komponist von *Ihr Häuser des Himmels* war, ist hiermit erwiesen.

Auch diese Kantate führt uns schließlich wieder zu dem Grafen Joachim Friedrich v. Flemming. Spitta berichtet[1], daß Picander den Text durch den Grafen dem Kurfürsten habe überreichen lassen. Die Akten des Dresdener Hauptstaatsarchivs[2], auf die er sich beruft, ergeben insofern ein anderes Bild, als in dem Briefwechsel von Weitergabe der Dichtung an den Landesherrn nicht die Rede ist[3]. Der Graf selber war der Beschenkte. Auffallenderweise wird auch Bach darin nicht erwähnt. Dennoch sind diese Akten für die Bach-Forschung von Bedeutung; denn hier hat sich ein Originalexemplar des gedruckten Textes von *Ihr Häuser des Himmels* erhalten, fraglos ein Unikum, das als einer der frühesten Einzeltextdrucke zu Bachschen Werken unser Interesse verdient und durch den Nachweis der Komposition erheblich an Wert gewonnen hat.

Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, diese Bach-Funde in ihrer mannigfachen Bedeutsamkeit auszuwerten. Ich begnüge mich mit einigen Hinweisen und beginne mit Datierungsfragen. Daß das Oster-Oratorium um 1736 entstand, darf nach Spittas Beweisführung als sicher angesehen werden; jedoch gilt diese Ansetzung nur für die Parodieform, die Komposition ist mehr als ein Jahrzehnt älter. Die zeitliche Einordnung der Ratswahlkantate *Ihr Tore zu Zion* wollte bisher nicht glücken. Spitta enthält sich des Urteils[4]. Wustmann[5] sagt nur ganz kurz: „Wohl ein spätes Werk". Schering[6] vermutet, daß die Kantate 1738 aufgeführt wurde, und sagt: „Sie ist die letzte der nachweislich für Leipzig geschriebenen Ratswahlkantaten." Aus welcher Zeit die Parodiefassung stammt, wird sich wohl schwerlich ermitteln lassen. Die Entstehung des Originals im Jahre 1727 ermöglicht auch für die Umarbeitung einen früheren als den bisher angenommenen Termin.

Umstritten war ferner das Problem der stilistischen Zuordnung des Oster-Oratoriums. Soll man es zu den Kantaten oder zu den Oratorien rechnen? Es ist, wie nun feststeht, nichts anderes als ein umgestaltetes „Dramma per Musica", wie wir deren von Bach viele besitzen. Auch die zum Teil verzweifelten Versuche, *Kommt, gehet und eilet* als echte Ostermusik zu retten, Versuche, die z. B. einen

[1] II, 169.
[2] Sign.: Akten loc. 689 Correspondenz Flemmings usw. Vol. XCVIII Bl. 159a ff.
[3] Für die Zugänglichmachung der Akten spreche ich auch an dieser Stelle der Leitung des Hauptstaatsarchivs in Dresden meinen Dank aus.
[4] II, 562, Anm. 50.
[5] Kantatentexte, S. 297, zu Nr. 190.
[6] Musikgeschichte Leipzigs 3, 213.

Alfred Heuß dazu verführten, in der *G*-dur-Arie eine tiefsinnige „Symbolik des Schweißtuches Jesu" zu entdecken[1], erledigen sich nunmehr von selbst.

Von Wichtigkeit und bisher bekanntlich verschieden beantwortet ist die Frage nach dem Beginn von Bachs Zusammenarbeit mit Picander. Liegt er vor Mitte 1725, d. h. vor dem Erscheinen von Picanders *Erbaulichen Gedanken* oder nachher? Wichtig ist dies z. B. im Hinblick auf die möglichen Anfänge von Bachs Arbeit an der Matthäus-Passion. Da unsere Schäferkantate schon am 23. Februar 1725 zur Aufführung kam, haben sich Bach und Picander schon im Winter 1724/25 zusammengefunden. Wir dürfen noch mehr sagen. Schering[2] hat die These aufgestellt, daß die drei ersten Sätze des Oster-Oratoriums ursprünglich ein reines Instrumentalwerk im Stil der Brandenburgischen Konzerte bildeten; der dritte Satz wurde durch Textierung zum Duett gestaltet. Wenn schon die Formuntersuchung der Sätze dies sehr wahrscheinlich macht, so rückt die gesicherte Datierung von *Entfliehet, verschwindet* dies Werk nahe an die Köthener Zeit heran, die vorzugsweise dem Instrumentalschaffen gewidmet war, und macht es doppelt wahrscheinlich, daß Bach für dieses Gelegenheitswerk auf vorhandene Konzertmusik zurückgriff. Das bedeutet aber, daß Bach dem Verfasser des Schäfertextes die wahrlich nicht leichte Aufgabe stellte, eine vorhandene Instrumentalkomposition sinngemäß mit Worten auszustatten. Das legt den Schluß auf bereits vorhergegangene Zusammenarbeit beider und Erprobung Picanders durch Bach nahe.

Interessant sind Funde dieser Art ganz von selbst in biographischer Hinsicht. Ich sagte schon, daß *Entfliehet, verschwindet* das einzige bekannte Werk ist, das Bach in seiner Leipziger Zeit für Weißenfels schuf. Hierdurch gewinnt die von Johann Gottfried Walther stammende Nachricht, daß Bach schon 1723 den dortigen Hofkapellmeistertitel erhielt, erneut an Bedeutung. Terry[3] machte hiergegen geltend, daß Bach dieses Titularamt nicht zu gleicher Zeit an zwei Höfen (Köthen und Weißenfels) bekleidet haben könne. Die Verleihung des Weißenfelser Titels könne also erst nach dem mit Fürst Leopolds Tod eingetretenen Erlöschen des Köthener Titels, d. h. frühestens im November 1728, erfolgt sein. Hierzu ist jedoch auf das im Bach-Jahrbuch 1934[4] abgedruckte Attest hinzuweisen, in dem Bach sich mit beiden Titeln unterzeichnet. Ich halte für überwiegend wahrscheinlich, daß Bach 1725 seine Schäferkantate in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister des Herzogs Christian komponierte und selber aufführte. Hierfür spricht auch, daß Bach in der berühmten Eingabe an den Kurfürsten vom 31. Dezember 1725[5] die Veranlassungen seiner zweimaligen Abwesenheit von Leipzig *impedimenta legitima* nennt. Die *andere* (das soll doch wohl heißen: die zweite) dieser Dienstreisen führte ihn nach Dresden; das Ziel der ersten nennt er nicht. Wir dürfen nunmehr zuversichtlich sagen, daß es Weißenfels war, wo Bach in amtlicher Funktion weilte, weil er dort als Hofkapellmeister aufzuwarten hatte.

Schließlich — und damit kehre ich zu dem Ausgangspunkt dieser Arbeit zurück — werfen diese Entdeckungen ein bedeutsames Licht auf Bachs Stellung in Leipzig. Wir kennen nunmehr aus den Jahren 1723—1740 44 studentische Ver-

---

[1] Festbuch zum 8. Deutschen Bach-Fest 1920, S. 8, und zum 19. Deutschen Bach-Fest 1932, S. 70. [2] Musikgeschichte Leipzigs 3, S. 227.
[3] Bach, deutsche Ausgabe, S. 229. [4] S. 92. [5] Spitta II, 45.

anstaltungen, in deren Mittelpunkt musikalische Huldigungen standen. Von den dabei aufgeführten Werken lassen sich 17 als Kompositionen Bachs nachweisen. Demgegenüber sind für Görner nur 6 Werke belegt, für Gerlach nur eins. Von zwei Werken, als deren Schöpfer ein so bedeutender Kenner wie Schering Görner vermutete, nämlich der „Feier des Genius" und *Ihr Häuser des Himmels*, ist Bach mit Bestimmtheit als Komponist zu nennen. Das veranlaßt uns bei nur mutmaßlicher Zuweisung von Kompositionen an einzelne Autorennamen zu größter Vorsicht. Wir werden uns bei den zwanzig Werken unserer Gruppe, deren Komponist unbekannt ist, vorerst bescheiden müssen mit dem ignoramus. Dann aber tritt Bachs Name in dieser Reihe ganz überragend in den Vordergrund. Schering konnte noch sagen:

„Irgend etwas muß damals am Stamme der Leipziger Kunstpflege ungesund gewesen sein. Denn es will schier unfaßbar dünken, daß Gestalten von solcher Gegensätzlichkeit, ein gottbegnadetes Genie wie Bach und ein Stümper wie dieser Organist (Görner), über ein Vierteljahrhundert unbehelligt nebeneinander und vor ein und derselben Kunstgemeinde wirken durften. Unwiderlegliche Zeugnisse sprechen dafür, daß in den höheren Kreisen der Gesellschaft der zweite geradezu als Liebling betrachtet worden ist" (Musikgeschichte Leipzigs 3, S. 111/112).

Dieses Urteil wird nicht mehr ganz das unsere sein; wir dürfen vielmehr dem Kreis der Musikausübenden und -hörenden in Leipzig zuerkennen, daß er auch im weltlichen Musikleben Bach den ersten Platz einräumte. Bemerkenswert ist dabei der Umstand, daß von den siebzehn Aufführungen Bachscher Werke dieser Reihe nicht weniger als fünf vor dem Jahre 1729 liegen, in dem Bach erst Leiter eines eigenen collegium musicum wurde. Man zog ihn also heran, sei es zur Vertretung, sei es aus anderen Gründen. Seine Direktion der ehemals Telemannschen Vereinigung war hiermit organisch vorbereitet und entsprach offenbar dem Wunsch weiterer Kreise. Was wir von seinen Aufführungen mit diesem collegium wissen, ist gewiß auch heute noch Bruchstück. Es scheint mir z. B. fraglich, daß er in den Jahren 1729 und 1730 nicht einmal vor diese breite weltliche Öffentlichkeit getreten sein sollte. Bachs Wirkungsradius, gerade mit den Veranstaltungen im Zimmermannschen Kaffeehaus in der Katharinenstraße, war, wie Scherings Darstellung beweist, bedeutend schon durch den Kontakt mit durchreisenden oder nur vorübergehend in Leipzig anwesenden Musikern. Und wenn Bach schließlich 1740 dieses Tätigkeitsfeld verließ, so geschah es nach einer langen Zeit bedeutendster Auswirkung. Wir verstehen diesen Schritt, wenn wir Bachs Gesamtweg überschauen. Im Vokalwerk hat 1740 die Zeit der letzten großen Choralkantaten begonnen. Im Instrumentalwerk führt ihn jetzt sein Weg vom III. Teil der Klavier-Übung über die Goldberg-Variationen und die Choralkanons *Vom Himmel hoch* zum „Musikalischen Opfer" und der „Kunst der Fuge", zu jenen Bezirken stärkster Verinnerlichung und Abkehr von aller Wirkung in die Breite gesellig-weltlicher Musik. Als Ganzes betrachtet bleibt jedoch diese Betätigung Bachs in den collegia musica ein wichtiges Stück seines Werks, dessen lebendiges Verständnis uns Schering erschloß. In einigen Einzelheiten konnte diese Studie über Scherings Arbeitsergebnisse hinausführen. Sein Gedächtnis können wir nicht besser ehren, als indem wir in dem Teil der Bach-Forschung, dessen Fundament er legte, einen Stein an den anderen fügen. In diesem Sinne habe ich diese Arbeit dem Gedächtnis Arnold Scherings gewidmet.

Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der italienischen Ars nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Von Federico Ghisi, Florenz

Bei einer Neuordnung der Stadtbibliothek Perugia im Jahre 1935 kam der Direktor der Bibliothek, Prof. Giovanni Cecchini, drei musikalischen Pergamentbruchstücken auf die Spur, die als Einbände von Protokollen des Archivs verwendet worden waren. In Anbetracht ihres paläographischen Wertes wurden die Pergamentblätter abgetrennt, für sich in einen Pappdeckel gebunden mit der Aufschrift: Frammento pergamenaceo und mit anderen Codices der Bibliothek ausgestellt.

Durch freundliches Entgegenkommen des Direktors hatte ich die Pergamentblätter bis jetzt zur Prüfung. Da ich auf eine Gelegenheit hoffte, einen Teil der Musik zu veröffentlichen, habe ich bisher damit gewartet, sie zur allgemeinen Kenntnis zu bringen. Vertraute ich doch darauf, wenigstens in diesem Fall eine italienische Priorität wahren zu können, da der deutsche Primat in Angelegenheiten der Forschung zur französischen und italienischen Ars nova an sich feststeht.

Nach einer ersten Prüfung muß man annehmen, daß die in Perugia aufgefundenen Pergamentblätter einer musikalischen Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts angehört haben, aus der sie wahrscheinlich während des 16. Jahrhunderts aus Unachtsamkeit herausgerissen wurden, als man, infolge des endgültigen Verfalls der alten geschwärzten Notation des frühen 15. Jahrhunderts, Musikstücke dieser Art als unlesbar ansah. Es galt nur noch der Handelswert des Pergaments, das gut genug war, um die Akten des Archivs einzubinden. Durch die glückliche Aufbewahrung derartiger Pergamentdeckel kam ein seltenes und wertvolles musikwissenschaftliches Erbe aus jener an Quellen gewiß nicht reichen Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts[1] auf uns.

---

[1] Heute ist die Zahl der geordneten musikalischen Bruchstücke der italienischen und französischen Ars nova bereits beträchtlich — ungefähr fünfzig. Sie wurden bekannt durch die ersten Forschungen von Ludwig und Wolf, zusammengefaßt und erweitert in dem Verzeichnis von H. Besseler (Studien zur Musik des Mittelalters, AfMw., 1925, H. 2). Zu den bereits bekannten italienischen Bruchstücken Hss. Domodossola, Calvario — Parma, Staatsarch.— Siena, Staatsarch. sind noch die von Pistoia, Kapitelarch. hinzuzufügen (vgl. meine Mitteilung „Un frammento musicale dell'ars-nova italiana", R. M. I. 1938, H. 2). In meinen anschließenden Forschungen konnte ich folgende zwei Kompositionen identifizieren: Nr. 3 *A pianzer l'ochi* entspricht wahrscheinlich der Komposition mit gleichem Textanfang von *An*‹tonellus› [da Caserta] in Ms. 1115 der Universität Padua, während sie im Codex Mancini (Lucca) Marot zugeschrieben wird. Die gegenwärtigen Kriegsverhältnisse hindern mich daran, die musikalischen Konkordanzen mit Sicherheit festzustellen. Nr. 9 *Merçe, merçe o morte* entspricht seinerseits in Text und Musik der Komposition mit gleichem Textanfang in Ms. 2216 der Univ.-Bibl. Bologna (ich revidiere also meine früheren Ausführungen). Die historischen Notizen, die sich auf die musikalische Tätigkeit der Domkantorei von Pistoia bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beziehen (vgl. meinen oben zitierten Aufsatz in der R. M. I.), wurden entnommen: Alberto Chiapelli, Storia e costumanze delle antiche feste Patronali di S. Jacopo in Pistoia, Pistoia 1920.

In Anbetracht ihrer großen historischen Bedeutung sei nunmehr eine eingehende Beschreibung dieser neuen Quelle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben.

Es handelt sich um drei Doppelblätter 4° einer Pergamenthandschrift mit moderner Paginierung, die in einem braunen Pappdeckel zusammengebunden sind. Die Maße der beiden ersten sind 16×22 cm, die des dritten 15,6×23 cm. Die leichte Höhendifferenz zwischen den beiden ersten und dem dritten könnte auf eine Herkunft aus verschiedenen Quellen schließen lassen, die, wie übrigens alle bedeutenden und bekannten Liederhandschriften jener Zeit, ursprünglich recht umfangreich gewesen sein müssen. Tatsächlich sind auf Blatt 1, 3, 5 und 6 noch die Spuren einer alten Numerierung mit roten römischen Ziffern zu sehen: XXXVI, XXXVII, LVIII, LVIIII.

Glücklicherweise entsprechen sich auf den sechs erhaltenen Blättern die Stimmen der erhaltenen Kompositionen, so daß eine moderne Numerierung in der Reihenfolge von 1—6 zulässig ist. Der Zustand der Hs. ist gut: natürlich sind die äußeren Seiten jedes Doppelblattes vergilbt und an einzelnen Stellen leicht beschädigt, während auf den Innenseiten die ursprüngliche Weiße des Pergaments zum Teil erhalten ist.

Die ersten beiden Doppelblätter zeigen auf den ersten Blick die Eigentümlichkeiten der Notation der italienischen Ars nova (besonders der florentinischen, mit verschiedenen Zeichen für die divisio temporis). Das dritte Doppelblatt zeigt rote Noten, sowohl volle wie leere, die in der Notation der französischen Ars nova zwischen 1400 und 1430 gebräuchlich waren (Hss. Madrid, Escorial — Chantilly, Musée Condé — Turin, Nat.-Bibl. — Modena, Estense — Bologna, Lic. Mus. und Univ.-Bibl.). Sie enthüllen die Wandelbarkeit und die rhythmische Kompliziertheit eines Übergangsstils.

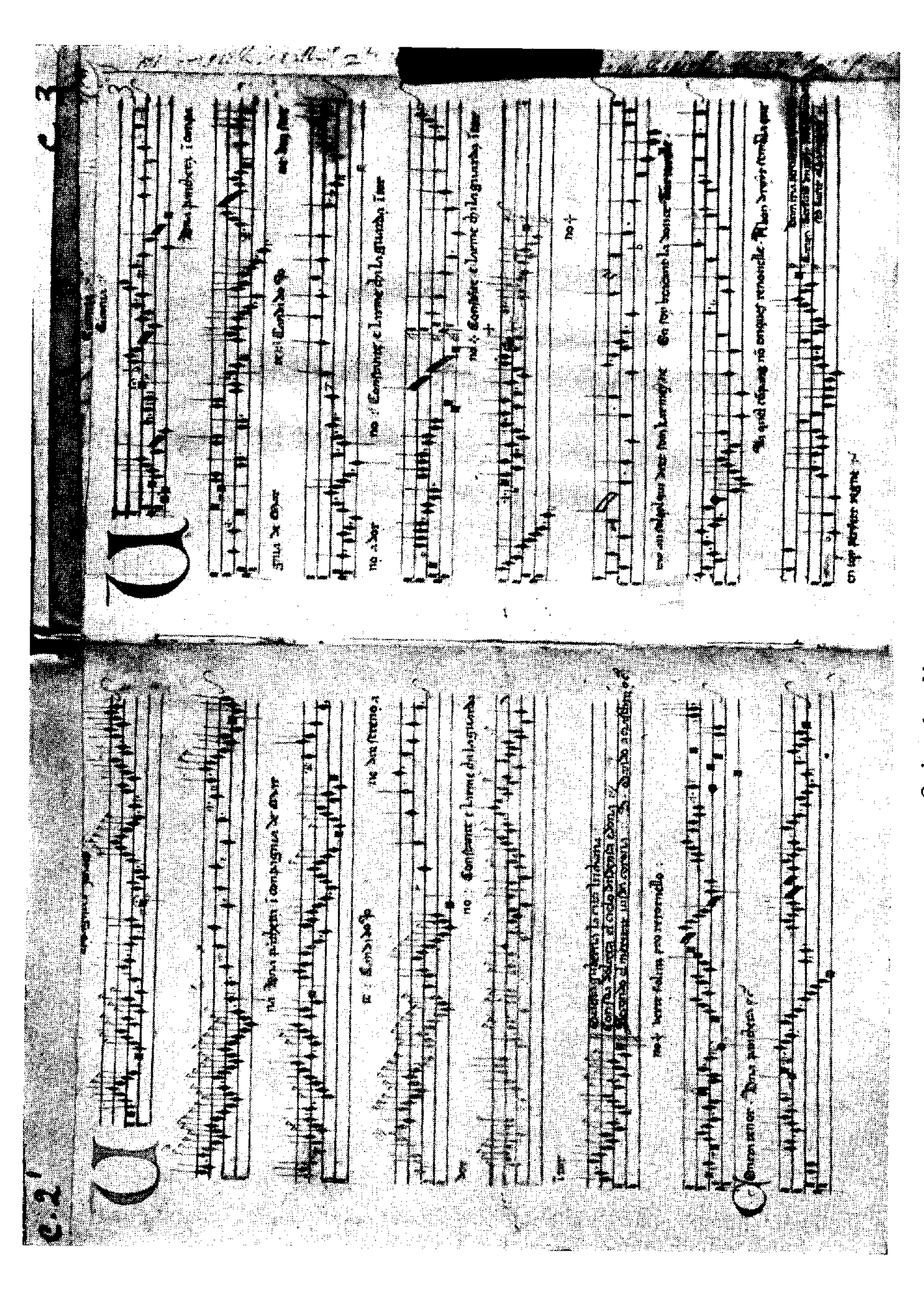
Die Texte stammen durchweg von der Hand eines und desselben italienischen Schreibers aus dem frühen 15. Jahrhundert. Sie zeigen gotisch-romanische Typen in den rot und blau kolorierten Majuskeln und humanistische Züge.

Die Hs. enthält zehn weltliche Kompositionen zu zwei und drei Stimmen über italienische Texte (Madrigale, Caccien und Ballaten) und einen französisch textierten Kanon. Von den elf Kompositionen sind sechs vollständig, während bei fünf eine oder zwei Stimmen fehlen.

Der Name des Komponisten findet sich fast immer auf dem oberen Rande eines jeden Seitenpaars. So liest man *Magister Johannes Ciconia* und *Magister Antonius Çachera de teramo.* Trotz eingehender Prüfung der textlichen und musikalischen Anfänge in den zwischen 1377 und 1430 geschriebenen Codices, deren Inhaltsverzeichnisse Wolf, Besseler, Stainer und van den Borren veröffentlicht haben, ist es mir nicht gelungen, dort irgendwelche Konkordanzen zu den Kompositionen des Peruginer Fragments zu finden. Nur drei Kompositionen — eine Caccia, ein Madrigal und eine Ballata, die ich mit Sternchen * bezeichne — finden sich in dem kürzlich aufgefundenen Codex Mancini in Lucca[1].

---

[1] A. Mancini auf dem Kongreß der Wissenschaften in Pisa 1939. Diesem verdanke ich auch die Feststellung der drei Konkordanzen.



Codex Ars Nova — Perugia

Weiter unten werde ich auf diese Konkordanzen zwischen den beiden neuesten Quellen zur Musik des italienischen 15. Jahrhunderts näher eingehen. Vorerst sei festgehalten, daß von den elf in Perugia erhaltenen Kompositionen neun zum erstenmal an das Licht kommen, eine Tatsache, aus der die große Bedeutung erhellt, die eine glückliche Wiederauffindung des gesamten Kodex haben würde.

Die zugrunde liegenden Texte sind verschiedenartige Liebesgedichte in Nachahmung der Madrigale und Caccien aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und einige Ballaten in offensichtlich französischem Geschmack. Eine Prüfung der beiden hauptsächlich Ciconia zugehörenden Doppelblätter ergibt, daß die Texte norditalienischen Ursprungs sind; sie stammen nämlich aus der valle padana (Padua).

Bei der Übertragung der vollständigen Texte bringe ich die originale Lesart in der Reihenfolge der Hs. unter Auflösung der Abbreviaturen und unter Hinzufügung der Interpunktion. Außerdem bemühe ich mich, die Stimmenzahl jeder Komposition anzugeben, auch da, wo diese infolge des schlechten Zustandes der Hs. nicht vollständig ist.

Nr. 1 — Bl. 1 (alte Zählung Bl. XXXVI). Wahrscheinlich 2st. Nur Tenor.
* [Johannes] Ciconia — Madrigal-Caccia

I cani sono fuora per le mosse
Piangiti volpe i lacci e le tayole,
Che per i vostri semi aveti schole.

Guarda se a chi la tochi a questa chaza
Che a ciascun tratto non se da riscosse
Nè con mesura se da le percosse[1].

Tristo chi per mal far si fa biscorno
Ma pur el cielo si farà socorso.

Unsere Handschrift beginnt also mit einer Caccia, einer kostbaren Probe jener musikalischen Kunst, deren Verfall in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts man bisher aus Mangel an Quellen annahm. Sie zeigt die ursprüngliche dichterische Form des Madrigals mit dem gewohnten Ritornell, das mit den Strophen abwechselt, während der beschreibende und lebhaft realistische Charakter der Caccia des Trecento durch sentimentale und moralisierende Allegorien verdeckt ist. Es ist eine Kunst, die sich in der Entwicklung befindet und die sich in den Versuchen der kleineren Dichter des 15. Jahrhunderts neben der Bereicherung um Ausdrucksmöglichkeiten und neue Formen (Battaglia, Frottole und Karnevalslied) bis ins 16. Jahrhundert den verliebt sentimentalen Charakter des Madrigals unter der Jagdallegorie zu bewahren wußte.

Nr. 2 — Bl. 1. Auf der unteren Hälfte stehen an den Rändern einige Ziffern und unleserliche Worte von späterer Hand; außer Spuren der Notation des 16. Jahrhunderts ist es möglich, noch den Namen Carelli de Carellis zu lesen und das Datum 1544. — Wahrscheinlich 2st. Nur Cantus.

---

[1] Der Text der zweiten Strophe findet sich in der fehlenden Cantus-Stimme und wurde mir freundlicherweise von Herrn Prof. Mancini mitgeteilt. Leider war es trotz meines ausdrücklichen Wunsches nicht möglich, meine Übertragung durch den Cantus in der Luccheser Fassung zu vervollständigen.

* Ciconia (?) — Ballata

Chi vole amar, ame con nera[1] *fede*
Nulla cosa è megliore.
Non è de menor vanto
L'amor benchè sia muto
Che sença gran promesse amar se ve[de].
Chi vole amar . . .

Diese frei gereimte Strophe scheint ihren Ursprung einem Verse des Dichters Antonio di Meglio, der um 1420 lebte, zu verdanken: *Chi vuol aver del paradiso fede.*

Nr. 3 — Bl. 1v—2. (Alte Zählung XXXVII.) 2st. Cantus und Tenor.
[Johannes] Ciconia — Madrigal-Caccia[2]

Caçando[3] *un giorno*[4] *vidi una cervetta,*
Candida tutta piena di[5] *chostume*[6]
Ch'el cor me aperse e par che me consume.

E ley seguendo per farne vendetta,
Tosto mi sparve si ch'io non la vidi
Gridando segnor mio perchè me sfidi.

Alor si volse a la mia voce indegna
Ivi se[7] *strinse*[8] *et ivi fè sua*[9] *insegña.*

Auch in dieser Madrigal-Caccia ist die Liebesallegorie in Jagdsymbole und Tiergleichnisse gekleidet, die manches Gegenstück in der Liebesdichtung der kleineren Dichter des Trecento und in deren späteren Nachahmungen in der ersten Hälfte des Quattrocento finden. Es sei hier nur erinnert an die bekannten Verse *Per un verde boschetto seguito ho l'orma di un gentil brachetto,* in der Vertonung von Fra Bartolino da Padua häufig in den Hss. zu finden, oder an die Caccia *Cacciando per l'usata selva, ov'io soleva d'una cervetta trovar l'orme* des Ottavante Barducci, die unserem Texte so ähnlich ist. Auch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sang der Florentiner Dichter Messer Antonio Araldo folgendermaßen: *Sopra un bel verde colle che d'un folto boschetto . . . cacciando mi trovai tutto soletto.*

Nr. 4 — Bl. 1v—2. In der zweiten Hälfte 3st. Cantus, Contratenor, Tenor.
[Ciconia] (?) — Ballata

Gli atti col dançar francese ch'inançi passa,
M'àn si transfix'el cor c'ognun per ti lassa.

Tutto el mio dilecto si è de ti mirar
E ti pur m'ascondi la toa vagha luce
De dolçe mia donna non me voler donar
Tanto gran pena ch'a morte me conduce.
Per toa crudeltà la vita me se fuçe
Se non consoli un pocho l'anima lassa.
Gli atti col dançar . . .

Dieses Beispiel der Ballata minore, das unter dem Einfluß des französischen Geschmacks entstanden ist, besingt die Schmerzen verschmähter Liebe. Der Abschluß der Komposition, die bis zum ersten Piede notiert ist, zeigt mit der melodischen Wiederholung der Secunda pars das folgende Schema:

---

[1] Wahrscheinlich *vera* oder *mera*.
[2] Die Musik zu diesem Stück wurde in meiner Übertragung durch das Centro di Studi sul Rinascimento, Firenze, Schallplatte „Voce del Padrone“ HN 1870 veröffentlicht.
[3] Im Tenor *Chaçando.* [4] Im Tenor *çorno.* [5] Im Tenor *de.*
[6] Im Tenor *costume.* [7] Im Tenor *si.* [8] Im Tenor strinçe. [9] Im Tenor *soa.*

		Secunda pars		
		Halbschluß	Ganzschluß	
Musik	A	B	B	A
Text	Ripresa	1. Piede	2. Piede	Volta

Nr. 5 — Bl. 2v—3. 3st. Cantus, Contratenor, Tenor.
Magister Joha⟨nn⟩es [Ciconia] — Madrigal

Una panthera in compagnia de Marte,
Candido Jove d'un sereno adorno;
Constante è l'arma chi la guarda intorno.

Questa guberna la città luchana
Con soa dolceça el ciel dispensa e dona
Secondo el meritar iusta corona.

B. 3v 3st. Cantus, Contratenor, Tenor. *Verte folius pro retornello.*
Dando a ciaschun mortal che ne sia degno,
Triumpho, gloria e parte in questo regno.

Der Text dieser echt madrigalesken Komposition zeigt Anklänge an die Lobgedichte mit ihren mythologischen Anspielungen nach Art des um ein Jahrhundert späteren Trionfo carnascialesco. Man kann dies auch an anderen Versen des 14. Jahrhunderts beobachten: *Per l'influenza di Saturno e Marte* — vertont von Francesco Landino; *Qual legge move la volubil rota*, ebenfalls von Landino; *O sommo grado e senz'error* — vertont von Bartolino da Padova.

Nr. 6 — Bl. 3. 3st. Nur Cantus, aus dem die anderen beiden Stimmen abgeleitet werden.
Joh. Ciconia (?) — Canon: *Dum tria percurris quatuor vale[t]*
Tertius unum subque diapason
Sed facit alba moras.

L⟨e⟩ ray au soleyl qui dret som kar meyne,
En soy braçant la douce Tortorelle;
La quel compa⟨i⟩ng non onques renouvelle,
A bon droyt semble[1] *que en toy perfect regne.*

Dieser Text, der einzige französische der Hs., entspricht mit seinem dunklen Sinn dem Rätselcharakter des Kanons aus der Zeit von Machault bis Dufay. Seine Lösung gibt der kleine lateinische Schlüsselvers.

Nr. 7 — Bl. 4. 3st. Cantus, Contratenor, Tenor. Schwarz-rote Notation; neben Spuren von Schriftzeichen des 16. Jahrhunderts finden sich, von späterer Hand, die Worte *molto meglio.*
[Johannes] Ciconia — Ballata

Chi nel servir anticho me conduce,
Splendor celeste par ch'en ley reluce,

Luci di ragi manda più ch'el sole,
C'ogn'altra[2] *stella col suo lume ha smorta.*
Parmi el smarrito cuor de me che vole
Subito ratto a la sua vista acorta.

Posta rimango ne l'estrema porta,
Per seguitar con fede tanta luce.
Chi nel servir anticho . . .

Diese Ballata minore, nach deren metrischem Schema in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts einige Lauden des Lorenzo Magnifico gedichtet werden sollten,

---

[1] Im Ms. *sembla.* [2] *Che ogn'altra.*

stimmt mit Nr. 4 im Aufbau des Textes und der Musik überein. Im Text erkennt man den Einfluß der Dichtung Petrarcas.

Nr. 8 — Bl. 4v. 2st. Nur Cantus. Die Noten sind verblichen, der Text liest sich besser.

* Johan⟨nes⟩ [Ciconia] — Madrigal

Per quella strada lactea del cielo
Da belle stelle ov'el seren ferma
Vedeva un carro andar tutto abrasa⟨to⟩,

Coperto a drappi rossi de fin oro
Tendea el timon verso ançoli cantando
El charro triumphal vien su montando.

De verdi lauri corone menava
Che d'alegreça el mondo verdeçava.

Dieses Madrigal erinnert ähnlich wie Nr. 5 an die himmlischen Visionen in den Trionfi des Petrarca, die so reich an allegorischen Anspielungen und ornamentalem Pomp sind. Wie bei der vorhergehenden Komposition haben wir auch hier zwischen Strophen und Ritornell die bekannte Verschiedenheit von Tempus und Melodie.

Nr. 9 — Bl. 5. (Alte Zählung Bl. LVIII.)

Wahrscheinlich 3st. Cantus, Contratenor.
Die leichte Abweichung in den Ausmaßen des Blattes und die charakteristische Verwendung voller und leerer Noten (1400—1425) läßt auf die Zugehörigkeit zu einer anderen, späteren Quelle schließen.

[Çachera] de Teramo — Ballata

Un fior gentil m'apparse[1]
O aspiratio prima
Bina ne va per rima
Poy duy cenquante prima e tosto sparse.

Angelicamente venne[2] *ad repararse*
Passionato stando ad iudicarme[3];
Poy commença a donarme
De quel suo dolce fructo,

Aymé ch'el mundo tutto
Tal fior non se troverà a ben cercarse.

Un fior gentil . . .

Die Texte auf dem dritten Blatt der Hs. zeigen ohne Zweifel volkstümlichen Ursprung und tragen die Merkmale der Ballata des 15. Jahrhunderts, nur sind sie beweglicher und in der Struktur den Tanzliedern oder Frottolen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ähnlicher.

Sie haben gewöhnlich vier Zeilen in der Ripresa und zeigen Folgen von Siebensilblern unterbrochen von reinen Elfsilblern; der Reim liegt in der Mitte; außerdem reimt sich die letzte Zeile der Volta mit der ersten der Ripresa: *a b b A, AC cd, dA.*

Der unbekannte Dichter symbolisiert die Dame als *fior gentil* und benutzt das Motiv ihres Erscheinens im Traum. Er kann sich nicht genug tun, seine *passione* durch die Wiederholung einiger konventioneller Worte volkstümlichen Charakters auszudrücken. Bedeutungsvoll erscheinen in diesem Zusammenhang die Verse

---

[1] Beim erstenmal: *Un fior gentil m'appar.* [2] Wird in der Komposition wiederholt.
[3] Die Komposition wiederholt während der ganzen Zeile: *Passiona, passiona, passiona, passionato stando a iudicar.*

im Codex Mancini (Lucca)[1], die Antonius Çachera vertont hat und die die große Vorliebe dieses Meisters für einen Schatz von Manieren zeigen, worin die weiblichen Tugenden durch Blumenallegorien gefeiert werden.

Nr. 10 — Bl. 5v—6. (Alte Zählung Bl. LVIIII.)
2st. Tenor, Bassus.

Çachera de Teramo — Ballata

Deus deorum pluto or te re[n]gratio
Mille mille merçè Gebelles demorgon
Non dirò più barban, barban, aaron.
Poy che so reintegrato et de luy satio.

Serà in eternum el nostro laudatio
De[2] la vendetta e de tanta iusticia[3]
Or superete Lauro el topatio
Che[2] per nessun commessa c'è pigricia[4]

Io so in possession a gran leticia
Servo serò de Cacus radamanto
Re[n]gratiando ognun tanto per tanto
Presta iusticia in pocho tempo et spatio

Deus deorum . . .

Im Text dieser Ballata, die in der Metrik der vorhergehenden ähnelt, kann man außer satanisch-kabbalistischen Vorstellungen lateinische Farcituren beobachten. Ein so bizarres Dankgebet an Pluto, den König der Geister, gehört wahrscheinlich einem Typ an, den die Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts hervorbrachte — *lamenti* und *disperate*. Es strotzt geradezu von lateinischen Worten und furchterweckenden heidnischen Namen, die in diesem Falle der Mythologie der Unterwelt entnommen sind. Als fruchtbaren Vertreter dieser Gattung kennt man den Veroneser Feliciano[5]. Diese dichterische Gattung scheint von unserem Antonius Çachera besonders bevorzugt worden zu sein, der auch im Codex Mancini (Lucca) zwei derartig dunkle Kompositionen hinterlassen hat. Sie stehen zwischen Satire und Sentenz und enthalten lateinische und französische Farcituren nach Art des Dichters Ser Domenico da Prato, der zwischen 1415 und 1432 wirkte. Die Verwendung von Farcituren in Küchenlatein sollte gegen Ende des 15. Jahrhunderts in einigen volkstümelnden Frottolen aufgenommen werden. Die Bedeutung dieser Kompositionen wird gewiß den Forschern nicht entgehen, wenn sie nach und nach die musikgeschichtliche Lücke zwischen 1400 und 1435 füllen werden.

Nr. 11 — Bl. 6v. Wahrscheinlich 3st. Nur Cantus und ein Teil des Contratenor. Text unvollständig. Notation hier und da verblichen. Volle und leere rote Noten.

Magister Antonius Çachera [de Teramo] — Ballata

Amor ne tossa[6] non se po celare
Nè çoppeçar del pé.
E ben se bela sença far be, be,
La quaglia sempre non farà qua, qua,
Nè la sampognia be, bellu, lu, lu[7].

---

[1] Nach liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Prof. Mancini.
[2] Im Text wiederholt.
[3] Im Tenor: *iustitia.*
[4] Im Tenor: *pigritia.*
[5] Vittorio Rossi, Il Quattrocento, Mailand 1933, S. 231—232.
[6] Im Contratenor: *tosse.*
[7] Mehrmals wiederholt.

Auch in dieser Ballata finden wir, soweit der Text erhalten ist, in manchen Versen den volkstümlichen Stil. Der sentenzenhafte und moralisierende Charakter ist beibehalten.

Der Versuch mit onomatopoetischen Worten in der Dichtung ist nicht neu. Wir finden ihn besonders im Madrigal des Sacchetti *Agnel son bianco, vo belando be, be,* vertont von Giovanni da Cascia, wo sich sechsmal das „bäh" des Lammes wiederholt. Die Vorliebe für die Nachahmung und das Darstellerische scheint dem musikalisch-dichterischen Wesen des italienischen Volkes angeboren zu sein. Wir finden sie immer wieder zusammen mit den Straßenrufen und anderen örtlich bedingten Eigentümlichkeiten in der Caccia, den Karnevalsfesten, der Villanella alla Napoletana und der Commedia dell'arte im dramatischen Madrigal des 16. Jahrhunderts.

Ursprünglich enthielt der Codex von Perugia wahrscheinlich die Werke von Komponisten aus verschiedenen Teilen der italienischen Halbinsel. Die wenigen erhaltenen Bruchstücke bevorzugen, wie gesagt, nur zwei Komponisten: Magister Johannes Ciconia da Leodio (Lüttich), der in Italien seine Wahlheimat fand und durch den eklektischen Charakter seines musikalischen Schaffens bekannt ist, und Magister Antonius Çachera de Teramo, einen bisher wenig bekannten Musiker, der jedoch ausgesprochen nationale Züge trägt; wir werden weiter unten sehen, inwiefern sein Schaffen den Forschern bereits bekannt geworden ist.

Johannes Ciconia, Cicogna, Ciconi oder De Ciconiis de Leodio oder auch Lodicensis, Kanonikus von Padua, Dichter und Sänger[1], ist der Autor eines theoretischen Traktats in fünf Büchern, *Nova Musica* vom Jahre 1411, worin er die in jener Zeit bemerkenswert befestigte Kunst der Mensuralmusik erklärt und erläutert. Eine vollständige, aber anonyme Abschrift, Ms. 134 der Bibl. Riccardiana in Florenz, wurde von de la Fage[2] identifiziert durch eine Gegenüberstellung mit zwei kleinen Abhandlungen des Ciconia, betitelt *De Proportionibus*, die sich als das dritte Buch der *Nova Musica* herausstellten. Beide Hss. sind gewidmet dem Giovanni Gaspar oder Gasparo, dem Kanonikus von Vicenza, einem berühmten Sänger, und befinden sich in der Bibliothek Ferrara (fondo San Paolo) — nach einer Mitteilung (Brief) von Padre Martini — bzw. in der Universitätsbibliothek Pisa[2].

Die Angabe, daß Ciconia Kanonikus von Padua war, stammt ohne Zweifel aus der Widmung und dem Explicit[3] dieses dritten Buches seines Traktats *Nova Musica*, während der Name Ciconia in dem Verzeichnis der Canonici von Padua des Marchese Dondi dall'Orlogio[4] nicht erscheint.

Die auch von Riemann[5] gestützte Hypothese von de la Fage[6], daß de Leodio gleichbedeutend mit de Lodi sein könne, und daß also unserem Musiker eine lom-

[1] A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau 1868, 2. Bd., S. 145, Anm. 4.
[2] Essais de Diphtérographie Musicale, Paris 1864, S. 375—380.
[3] *Explicit liber de proportionibus musice Johannis de Ciconiis. canonici paduani in orbe famosissimi musici in experientia conditi in civitate patavina. Anno Domini MCCCCXI* (De la Fage, a. a. O., S. 345—380).
[4] Serie Cronologico-istorica, opera del Marchese Dondi dall'Orologio, Canonico, Padova 1805.
[5] Handb. d. Musikgeschichte, Leipzig 1904, Bd. 2, S. 91—113; er rechnet Ciconia unter die Musiker der Schule des Dunstable und setzt seinen Tod im Jahre 1453 an (sic!).
[6] a. a. O., S. 379.

bardische und nicht flämische Herkunft zuzuschreiben sei, scheint unbegründet und wurde entschieden zurückgewiesen von Forschern wie Ambros[1], van der Straeten[2], Fétis[3], van den Borren[4] und Adler (Jude)[5], der Ciconia unter die Paduaner Musiker der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zählt als Zeitgenossen der Fratres Bartolino und Gratiosus di Padova und der Jacobus Corbus und Çaninus de Peraga de Padua[6].

Stainer[7] zählt Johannes Ciconia unter die in Italien wirkenden belgischen Komponisten, die nicht zwischen 1380 und 1420 zur päpstlichen Kapelle gehörten und daher auch nicht in dem Verzeichnis von Haberl[8] enthalten sind, und die in Padua zwischen 1400 und 1411 lebten. Ein Verzeichnis seiner musikalischen Kompositionen hat Wolf[9] veröffentlicht, der unserem Komponisten eine längere künstlerische Wirkungszeit, wahrscheinlich zwischen 1400 und 1420, zuerkennt. Einige Ergänzungen zu dem Verzeichnis Wolfs hat Besseler in seiner wichtigen Aufzählung der Codices und Fragmente der italienischen und französischen Ars nova in den europäischen Bibliotheken geliefert[10].

---

[1] A. a. O., S. 472—473. Er schreibt, daß unser Komponist nicht der venezianischen Familie der Ciconia angehöre, sondern aus Lüttich stamme; er gibt auf S. 144—145 einige Mitteilungen über Gedichte, die jener zu Ehren Venedigs (*Mundi splendor, Italiae cum sis decor*), Paduas (*O Padua sidus praeclarum te laudat juris sanctio* etc.) und zu Ehren des Kardinals Zabarelle (*O Francisce Zabarelle gloria, doctor, honos et lumen Patavorum etc.*) vertonte.

[2] Les musiciens Néerlandais en Italie, Brüssel 1882, S. 309. Er schreibt folgendes: „Jean (Johannes) Ciconia, Kanonikus von Lüttich, schrieb im 15. Jahrhundert in Padua sein Werk „De Proportionibus".

[3] Biographie universelle des musiciens etc., Bd. 2, S. 301. Er sieht „cet ecclesiastique (Ciconia)" als einen „savant musicien pour l'époque ou il vécut" an. Er erinnert an seine Canzone, die sich unter 3st. Kompositionen von Dufay, Dunstable, Binchois in einem 1847 von M. Danjou aufgefundenen Ms. der Vallicelliana in Rom (heute Vaticana, ms. urb. lat. 1411) findet.

[4] Guillaume Dufay, Brüssel 1926, S. 247.

[5] Handb. d. Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, I, S. 247.

[6] H. Besseler, Studien zur Musikgeschichte, AfMw. 1925, S. 230.

[7] Dufay and his contemporaries, London 1898, S. XII: Johannes Ciconia de Leodio canonico di Padova.

[8] Die römische Schola cantorum, VfM. III, S. 221.

[9] Der niederländische Einfluß in der mehrst. gemessenen Musik bis zum Jahr 1480, Tijdschr. d. Vereen. v. Noord-Nederlands Muziek-Geschiedenis, Deel VI (1900), S. 197ff. Leider war es mir trotz des liebenswürdigen Entgegenkommens von Prof. J. Wolf nicht möglich, diese Publikation heranzuziehen.

[10] Besseler, a. a. O., II, S. 231, Anm. 3 und S. 232. Ich halte es für angebracht, die Mitteilungen jener Publikation zusammenfassend, die hauptsächlichen Quellen für das musikalische Schaffen des Johannes Ciconia vollständig anzugeben.

Bologna, Lic. Mus., cod. 37 mit 17 Kompositionen; L. Torchi, R. M. I. XIII, 1906, S. 488; Wolf, Geschichte der Mensural-Notation, Leipzig 1904, Bd. I, S. 197; Besseler, a. a. O., S. 234; Stainer, a. a. O., S. XVII.

Bologna, Univ.-Bibl., ms. 2216 Fragment mit 12 Kompositionen; Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 204—205 mit thematischem Verzeichnis der Anfänge; Ludwig, Die mehrstimm. Musik des 14. Jh., SIMG VI, S. 618; Stainer, a. a. O., S. XVII; Besseler, a. a. O., S. 236.

Padua, Univ.-Bibl., ms. 1475 Fragment mit einer Komposition *Et in terra* und Padua, Univ.-Bibl., ms. 1115 mit 2 Kompositionen *Dolçe fortuna* und *Aler m'en veus en estrangne partie*; Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 260; Ludwig, a. a. O., IV, S. 154, VI, S. 615; Besseler, a. a. O., S. 228; 231.

Rom, Bibl. Vaticana, ms. urb. lat. 1411 Fragment mit einer Komposition *O Rosa bella — Ay lassa me* ähnlich Paris, Nat.-Bibl., cod. 4379 n. acq.; Wolf, a. a. O, Bd. I, S. 192; Besseler, a. a. O., II, S. 242.

Modena, Bibl. Estense, cod. L. 568 mit zwei Kompositionen: Kanon *Quod jactatur* und *Sus un fontayne*; Wolf, a. a. O., Bd. II, S. 338—339; Besseler, a. a. O , S. 230; Ludwig, a. a. O., IV., S. 21, 44, VI, S. 616f.

Trient, cod. 93 mit *Et in terra* (Gloria) und „Patrem omnipotentem" (Credo); R. Ficker, Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices, Beih. der D.T.Ö., Bd. XI, S. 7; Besseler, a. a. O., S. 239, Anm. 3.

Ich werde mich ferner auf das musikalische Zeugnis anderer Kompositionen von Ciconia berufen können, die ich aus den Fragmenten von Siena, Domodossola und Parma übertragen habe, und auf frühere Übertragungen der Forscher Riemann[1], Wolf[2], Adler, Koller und Ficker[3], van den Borren[4] und Besseler[5].

Die Musikstücke auf dem dritten Doppelblatt sind Werke des Magisters Antonius Çachera de Teramo, dessen Name einmal im Ms. Bodley, can. misc. 213 in Oxford vorkommt als Komponist des Textes *Nuda non era preso altro vestito*[6] und in Trient Cod. 93 als Autor eines Messenbruchstückes *Patrem omnipotentem* (Credo)[7].

Auch dieser Musiker scheint nicht zur päpstlichen Kapelle gehört zu haben und wird mit jenem Nicola Zacharias da Brindisi verwechselt, der zwischen 1420 und 1423 in den Listen der päpstlichen Sänger[8] erscheint, durch die Caccia *Cacciando per gustar* und andere Kompositionen[9] bekannt ist und leicht mit einer Gruppe anderer Zacharias' verwechselt wird, die zu den Komponisten des Cod. 37 in Bologna gehören. Wolf[10] unterscheidet die verschiedenen Zacharias. Er findet den unseren im Cod. can. misc. 213 (Oxford) als Magister Antonius Zacharia wieder und den

---

Parma, Staatsarch. hs. Fragment mit einer Komposition *Lisadra donna ch'el mi' cor contenti*; Ludwig, a. a. O., VI, S. 619; Besseler, a. a. O., S. 231—232, Anm. 3.

Domodossola, Calvario hs. Fragment mit zwei Kompositionen: *Ben ben che da vui donna sia partito* und *Io crido amor . . . çida, I strali ardente cui mio cor confida*; Ludwig, a. a. O. VI, S. 640; Besseler, a. a. O., S. 230; R. Sabbadini, Giorn. Storic. Lett. It., 40, 1902, S. 270, gibt die Texte von *Ben ben che da vui* (J. Ciconia) und *Se le lagrime antique el dolce amore* (Çaninus de Peraga de Padua); G. F. Contini, Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti, Archivium Romanicum, H. 3—4, 1938, S. 1, Anm. 2, gelingt es, mit Hilfe eines Spiegels auch die Ballata, die Sabbadini unlesbar schien, *Amor m'à tolto el cor e non mel rende* (Magister Jacobus Corbus de Padua) und *Io crido amor . . . çida* (Johannes Ciconia) zu lesen.

Paris, Nat.-Bibl. f. fr. n. acq. ms. 4379 Fragment mit zwei Kompositionen *O rosa bella — Ay lasso me* und *Dolce, dolce fortuna*; Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 211—212; Besseler, a. a. O., S. 232—233.

Warschau, Bibl. Krasinski ms. 52 Fragment mit einem *Patrem* (Credo); Wolf, Handb. d. Notationskunde, Bd. I, S. 353; Besseler, a. a. O., S. 234, Anm. 1.

Oxford, Bodley. Libr., cod. can. misc. 213 mit vier Kompositionen: *Et in terra pax* (Bl. 101—103), *O felix templum jubila* (Bl. 22v), *Ut te per omnes celitum; Ingens alumnus Paduae* (Bl. 119v); Stainer, a. a. O.

[1] Handb. d. Musikgeschichte II, S. 91, 112, Übertragung der Ballata *Dolçe fortuna* (Padua, Univ.-Bibl. Ms. 1115) und *O anima Christi*.

[2] Gesch. d. Mensural-Notation, Bd. I, II, Übertragung von Nr. 30 *Dolçe fortuna*, Nr. 31 *O anima Christi*.

[3] G. Adler und O. Koller, D.T.Ö. VII, S. 227, Übertragung der Canzone von Leonardo Giustiniani *O rosa bella* (Rom, cod. urb. lat. 1411 und Paris, Ms. 4379); R. Ficker, D. T. Ö. XXXI, Bd. 61, Nr. 1—3, Übertragung von Gloria *Et in terra pax* und Credo *Patrem omnipotentem* (Trient, cod. 93).

[4] Polyphonia Sacra, The Plainsong and Mediaeval Music Society, 1932, Übertragung folgender geistlicher Kompositionen von Ciconia: die Messenfragmente Nr. 11—12 *Et in terra*; die isorhythmischen Motetten Nr. 27 *Ut te per omnes, Ingens alumnus Paduae* und die nicht isorhythmische Motette Nr. 37 *O felix templum*.

[5] Musik des Mittelalters, Potsdam 1931, S. 204, Übertragung der Motette *O virum — O lux et decus — O beate Nicholae* (Bologna, Lic. Mus., cod. 37).

[6] Stainer, a. a. O., gibt im Index S. 204 nur den Textanfang wieder, ohne die Musik zu übertragen.

[7] Ficker, a. a. O., S. 12; D.T.Ö. VII, thematisches Verzeichnis S. 35 wird die Komposition Nr. 149 *Patrem* (Credo) als von D. Zach. de Teramo angegeben; D.T.Ö. XXXI, Bd. 61 Übertragung von Nr. VIII *Patrem omnipotentem* (Credo); G. Cesari, Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca, R. M. I., XXIX, 1922, S. 6.

[8] Haberl, a. a. O., VfM., III, S. 221; Stainer, a. a. O. XIII.

[9] In Modena cod. L. 568; wahrscheinlich im Ms. Leningrad F. I. Nr. 378, das die Werke eines Zacharias enthält (F. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils, AfMw., V., S. 219; H. Besseler, a. a. O., II, S. 234, Anm. 1) und in Warschau, Bibl. Krasinski, Ms. 52.

[10] Dufay und seine Zeit, SIMG I, S. 151—154.

päpstlichen Sänger Nicola, nur als Magister Zacharia bezeichnet, im Cod. L. 568 (Modena). Stainer[1] glaubt unserem Antonius de Teramo eine künstlerische Schaffenszeit zuschreiben zu können, die ihr geographisches Zentrum wahrscheinlich vor 1432 in Rom hatte. Die von ihm vertonten Texte des Cod. Mancini (Lucca) wie auch die Gedichte des dritten Blattes unserer Hs. deuten in der Tat auf eine Herkunft aus Mittelitalien, was Stainers Hypothese stützen würde, die auch durch die Herkunft der Eltern des Meisters aus den Abbruzzen (Teramo) bestätigt wird.

Die Bedeutung seines religiösen und weltlichen musikalischen Schaffens gestattet es, dem Meister aus Teramo einen wichtigen Platz in der Gruppe der italienischen Musiker der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen. Er gehört zu der dritten musikalischen Generation der italienischen Ars nova und zählt zu seinen Zeitgenossen außer Ciconia folgende Meister: den päpstlichen Sänger Zacharia, Matteo da Perugia, Giovanni da Genova, Antonello und Filippo da Caserta, Corrado da Pistoia und Bartolino da Bologna[2]. Nichts hindert uns, aus den Namen der Komponisten des Cod. Mancini (Lucca) zu schließen, daß auch die Fassung aus Perugia etwa 1420—1440 entstanden sein mag, zu einer Zeit, der die letzen Hss. in schwarzer und gemischter (rot-weißer) Notation angehören, wie Modena L. 568, Bologna 37 und die Trienter Codices. Wenig mehr als ein Jahrzehnt später, zwischen 1440 und 1450, sollte man dazu übergehen, die Musik zum großen Teil mit weißen (leeren) Noten zu schreiben (Oxford Cod. 213).

In der Zeit vom Tode des Francesco Landino (1397) bis zum zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts strebt die italienische Ars nova danach, in der Berührung mit der französischen ausländische Einflüsse aufzunehmen. Ein offensichtliches Suchen nach rhythmischen Feinheiten verursacht eine Unsicherheit auf dem Gebiet der Notation und eine Komplizierung der Niederschrift durch den Gebrauch des color (rote Noten).

Einige unserer Musiker, wie Nicola Zacharia, Corrado da Pistoia, Filippotto da Caserta, um nur die bedeutendsten zu nennen, scheinen weitgehend die Kompositionsweise der Franzosen übernommen zu haben, obwohl sie die stilistischen Eigenheiten der italienischen Ars nova beibehielten. Sie ahmten die Künsteleien eines Jean Cuvelier und einen Kunstgeschmack nach, der seine Entsprechung in der gotischen Architektur fand[3].

Der Strom von nordischen Sängern und Meistern, die von der päpstlichen Kapelle seit deren Rückkehr aus Avignon (1377) ins Land gerufen wurden oder an den Fürstenhöfen wirkten, reißt zu Beginn des 15. Jahrhunderts durchaus noch nicht ab, sondern wird immer stärker von den besten belgischen Meistern, vorwiegend aus der Diözese Lüttich, gespeist. Ein typischer Vertreter ist etwa Johannes Ciconia. In seinem Gefolge kamen nach Italien die Meister Jean de Sarto, Johannes de Limburgia und Jean Brasart, die nach wenigen Jahren durch neue Musiker

---

[1] A. a. O., S. XV.

[2] L. Ellinwood, The works of Francesco Landini, Cambridge, Mass., 1939, S. XII.

[3] Ch. van den Borren, Considérations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du Nord pendant la première moitié du XVe siècle, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, XIX, 1938, S. 178.

ersetzt wurden — durch Sänger der Diözese Cambrai, an der Spitze Johann Dufay[1].

Wie schon van den Borren bemerkte, wählte Ciconia, nachdem er in Padua Kanonikus geworden war, Italien als seine zweite Heimat. Als Musiker ist er „un constructeur", begabt mit einer „technique bien équilibrée"; als Theoretiker verfällt er nicht in den „alexandrisme" obgleich auch er sich in der „notation de transition" ausdrückt.

Sein Schaffen ist mannigfaltig und eklektisch in Stil und Form. Es umfaßt die Messe (Bruchstücke) wie die geistliche und weltliche Motette, Madrigale und Caccien im italienischen Stil wie französische Ballaten. In der Tat erscheint der „Liégeois italianisé" — wie ihn van den Borren nennt[2] — als der „type achevé du musicien qui, venu d'ailleurs, voit s'épanouir son génie dans un sens tout nouveau et considérablement élargi, sous l'influence d'un climat autre que le sien, et d'un art local qui lui apporte des révélations aussi inattendues que lourdes d'enseignement". Er sollte nicht der Letzte der berühmten Musiker sein, die nach Italien eilten, von Dufay bis Isaac, von Josquin bis Orlando di Lasso.

So kommt man dazu, historisch das Vorhandensein einer teils örtlich, teils persönlich gebundenen Tradition italienischer Polyphonie zu erkennen, die ausgesprochen lyrischen Charakters war. Ihre Anfänge im 14. Jahrhundert beeinflußten als italienische Ars nova die Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, auch die der Ausländer in Italien. Diese Tradition setzt sich fort in den volkstümelnden Formen des ballo und der tenori ostinati[3], um gegen Ende des Jahrhunderts in den Villotten und Frottolen und im Madrigal des 16. Jahrhunderts wieder aufzublühen.

Die bekannte dreistimmige Caccia von Nicola Zacharia *Cacciando per gustar*[4] ist nicht eine verspätete Probe dieser Gattung, sondern ihre Fortsetzung am Rande der Tradition des 15. Jahrhunderts; und so finden wir auch diese volkstümliche Form des toskanischen Trecento in Norditalien nachgeahmt und von einem ausländischen Musiker, Ciconia, gepflegt, der sich dem Einfluß des italienischen Geschmackes hingab. Das musikalische Schema der beiden Peruginer Caccien folgt der ursprünglichen dichterischen Form des Madrigals[5]. Die Satztechnik des 14. Jahrhunderts mit der zweistimmigen polyphonen Struktur und der gewohnte Wechsel des Tempus zwischen den Strophen ($^4/_4$) und dem Ritornell (dreiteiliger Takt) wird beibehalten.

Die frische und flüssige, hier und da von Melancholie verschleierte Melodie von Nr. 3 *Caçando un giorno vidi* zeigt imitierende Wiederholungen, die eine sti-

[1] van den Borren, a. a. O., S. 178—179.
[2] a. a. O., S. 180.
[3] F. Torrefranca, Il Segreto del Quattrocento, Mailand 1939, S. 73f. und 180ff.
[4] Von diesem Stück gibt es außer den Fassungen des Cod. Estense L. 568 (Bl. 17v) und Palat. 87, Squarcialupi (Bl. 2) (in moderner Übertragung bei Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 15. Jh., SIMG III) eine andere unvollständige Fassung, die Prof. Francesco Egidi in einem Fragment des Archivio Marchigiano (Macerata) fand, das sich in seinem Besitz befindet (Un frammento di codice musicale del Secolo XIV, Nozze Bonmartini-Tracagni, Rom, 19. November 1925, mit dem Faksimile eines Blattes der Hs.).
[5] Die Hypothese von Lovarini (Rass. Bibl. Lett. It. V, 1897, S. 132—141), wieder aufgenommen von N. Pirotta (Il Sacchetti e la Tecnica musicale del Trecento Italiano, Florenz 1935, S. 42, Anm. 1) scheint hierdurch gestützt.

listische Eigentümlichkeit dieser musikalischen Form sind: Takt 21—24 einen Kanon in der Quinte und Takt 30—34 einen zweiten imitierenden Einsatz in der Quinte. Auch die Struktur der einzigen erhaltenen Stimme der Caccia Nr. 1 *I cani sono fuora per le mosse* läßt aus dem Wechsel der Pausen auf kanonische Stellen schließen.

Aber die Kunst der Imitation in der Polyphonie des Trecento ist nicht nur ein Merkmal der Caccia. Bekannt ist das Beispiel eines Ritornells in Kanonform in einem von Ellinwood[1] besprochenen Madrigal von Landino; auch im Fragment von Perugia finden sich manche imitierende Stellen: Madrigal Nr. 5 (26—28), (34—35) und Ballata Nr. 10 *Deus deorum* mit einem Wechsel kurzer Imitationen.

Bekannt sind auch die programmatischen Musikstücke, die unter dem Namen von französischen Caccien des Trecento bekannt sind und die Besseler[2] wieder aufgefunden hat, und andere Kompositionen, die van den Borren[3] untersucht hat.

Es nimmt nicht wunder, daß Ciconia als technisch erfahrener Musiker unter dem doppelten Einfluß der italienischen und französischen Ars nova in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts auch die alte Form des Kanons gepflegt hat, wobei er große *audacia armonica* in einem dreistimmigen *Quod jactatur*, Estense (Cod. L. 568), bewies[4]. Für den in unserer Hs. enthaltenen Kanon *Le ray au soleyl* ist es trotz der liebenswürdigen Bemühungen von Johannes Wolf nicht möglich gewesen, den Schlüssel der Übertragung zu finden.

Die Kunst der Imitation, sei es als Engführung am Anfang eines Stückes, sei es als Wiederaufnahme eines Themas nach mehreren Takten, wurde in der Folgezeit bei Dufay[5] und den französisch-belgischen Komponisten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einem der hauptsächlichen Mittel im polyphonen Satz. In Italien scheint der fugierte Aufbau der Caccia des Trecento, wenigstens in den bisher bekannten Quellen, keine stilistische Fortsetzung in den Caccien des Quattrocento gefunden zu haben. Noch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts finden sich zahlreiche literarische Zeugnisse für eine Tradition, die an die Werke des Ciconia und des Nicola Zacharia anknüpft. Gleichzeitig zeigen jedoch die Kompositionen auch bei polyphoner Führung der Stimmen ein Überhandnehmen der vertikalen Struktur und der typisch italienischen syllabischen Melodik.

Bei dieser Gelegenheit konnte ich zwei unveröffentlichte Caccien identifizieren, von denen ich die erste selbst aufgefunden habe und hier in Übertragung wiedergebe. Sie ist dreistimmig, steht im Ms. Perugia (Stadtbibl. G. 20, Bl. 188) und ist allen bisherigen Benutzern des Codex entgangen. Der Text lautet wie folgt:

---

[1] A. a. O., S. XXVI und Übertragung Nr. 10, 3st. Madrigal *De' dimmi tu che se' così fregiato* mit dreifachem Kanon in der Quinte im Ritornell (Florenz, Bibl. Laurenziana, Cod. Palat. 87, Squarcialupi).

[2] A. a. O., S. 193—194 und Übertragung S. 251—252.

[3] La musique pittoresque dans le Ms. 222 C 22 de la Bibl. de Strasbourg (XV siècle), Auszug aus Kongreßbericht Basel 1924, S. 89—90.

[4] Wolf, Der niederländische Einfluß usw., S. 197 gibt die einzige notierte Stimme wieder; van den Borren, G. Dufay, S. 340—341.

[5] Man beachte die 3st. Canzonen von Dufay, Übertragung von Stainer, a. a. O.: *Ce jour de l'an* (S. 102); *Bon jour bon mois* (S. 132); *Pouray l'avoir* (S. 152); *Resvelons nous* (S. 132); *Ce rondelet voudray chanter* in *Pour l'amour de ma doulce amye* (S. 157).

Corrino multi cani ad una cazia;
Quillo la piglia, chi è stanco la trova.

Lu bracco che non cerca per la trazia
Quanto più corre, tanto mino jova.

L'ucello che da multi se discazia
In ultimo alle reti se retrova.

Però chi non sa far l'arte non se imbattia,
Da donne fructo non se fa la prova.

Die andere Caccia dagegen ist vierstimmig und findet sich im Ms. Bologna, Lic. Mus., Q. 16, Bl. 127, einem Codex aus der Zeit zwischen 1450 und 1487. Sie wurde schon von F. Novati besprochen[1], der eine Übertragung des Textes gab, ist aber, soviel ich weiß, noch nicht in moderner Notation veröffentlicht. Der Text lautet wie folgt:

Alla caiza, alla caiza,
Te, te, te, te, te, te,
Sona, sona, sona,
Sona, sona, forte.
Ciama, chiama, chiama,
Chiama, chiama li cani.
[Li can an]dati intorno,
Se perdano, se perdano te, te
Falcone, veni ad me
Veni ad me.

Die erste Caccia geht nicht über die Technik der Imitation mit Einsatz in der Oktave zwischen erster und dritter Stimme (S. B.) hinaus, obgleich sie die homorhythmischen Merkmale der Frottole zeigt; die zweite Stimme (T) imitiert die gleiche Figur in Gegenbewegung in der Quinte. Es handelt sich um ein vielleicht einmaliges Beispiel einer Caccia im dichterischen Gewande einer Strambotto-Frottola, das R. Schwartz[2] vergebens in den Drucken des Petrucci gesucht hat. In der Tat war etwa ein halbes Jahrhundert seit den Caccien der frühen Ars nova vergangen, und in der Zwischenzeit hatte sich, vermutlich begünstigt durch die Entwicklung der Notation (rhythmisch und graphisch), eine weitgehende Wandlung in der musikalischen Form und im Stil vollzogen. Der volkstümliche Charakter dieser Kunst ist dabei unberührt geblieben; der Text behält neben Sentenz und Satire der kleineren Dichter aus der ersten Hälfte des Quattrocento in seinen realistischen Tiersymbolen noch den moralisierenden Charakter bei, dazu nehmen die drei Stimmen den alten Gebrauch wieder auf, verschiedenen Text zu singen: je zwei Verse der Dichtung in jeder Stimme.

---

[1] Contributi alla storia della lirica musicale neo-latina, Studi medievali, II (1907), S. 317, Nr. 3: „Questo codicetto fu scritto da più mani, ma certo innanzi il 1450, nel quale anno già lo possedeva un Domenico de' Marsili che vi segnò il proprio nome; mentre tal Lodovico della stessa famiglia ne compilava più tardi nel 1487 una diligente tavola. Il codice comprende alquante canzoni musicali su testo francese a tre e quattro voci". Das Zeichen des tempus imperfectum, die Ligaturen von Semibreven und einige Folgen geschwärzter Noten (punktierte Minima und Semiminima) sind Anzeichen einer Schrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und bestätigen die Bedeutung dieser wahrscheinlich zwischen 1460 und 1480 niedergeschriebenen Caccia. Der Tenor des 4st. Stücks nimmt mit den übrigen Stimmen am musikalischen Aufbau teil und überschneidet an verschiedenen Stellen den Contratenor.

[2] Die Frottole im 15. Jh., VfM., 1886, S. 447.

Die andere Caccia des Bologneser Codex dagegen zeigt keinerlei imitierende Stellen, wie es die stilistische Überlieferung gefordert hätte, sondern bestätigt vielmehr in der offenbaren Strenge ihrer vertikalen Struktur die Merkmale des „parlante“: syllabische Melodik und Wiederholung von Semiminimen und Minimen. Diese finden sich nicht nur in jener von M. Brenet[1] übertragenen Battaglia des Quattrocento und in einigen Stellen der Canti carnascialeschi[2], sondern hauptsächlich in der französischen Chanson (Battaglia von Jannequin) und in der Villanella (vgl. die Battaglia villanesca von Tomaso Cimello)[3]. In ihrer lebendigen Bewegung — Stimmwiederholungen, Tonmalerei (Hörnerklang) — erscheint diese Caccia im Text und in der lebendigen musikalischen Rhythmik gleichsam als das stilistische Bindeglied zur Battaglia[4], jenem lärmenden und leidenschaftlichen Tongemälde. Diese erweiterte zur gleichen Zeit während des 15. Jahrhunderts ihre Ausdrucksmöglichkeiten und den Umkreis ihrer Darstellungen. Zu den genannten Quellen aus Perugia und Bologna sind noch die von Torrefranca[5] besprochene „pesca“ und Caccia der Pariser Hs. hinzuzufügen. Die letztere ist nichts als eine andere Fassung der sogenannten *caccia di Roma*: *Jamo alla cazza*, die sich im Cod. Panciatichi 27 in einer von der Pariser Fassung[6] verschiedenen, doch stilistisch ähnlichen Vertonung findet. Es handelt sich also um eine bemerkenswerte Gruppe von Kompositionen, die die musikalische Entwicklung der Caccia im 15. Jahrhundert, ausgehend von den ersten Proben in der frühen Ars nova, belegen, und die es gestatten, die Glieder einer historischen Kette zu knüpfen, die wir bisher für unterbrochen hielten.

Nach dieser kurzen Abschweifung möchte ich noch einige Bemerkungen über die in unserer Peruginer Hs. enthaltenen Kompositionen machen. Die musikalische Technik der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts scheint noch von der alten Praxis des Diskantus in Gegenbewegung und der Terzen- und Sextenparallelen des Fauxbourdon beherrscht, die wir besonders in der Ballata Nr. 4 (Takt 7—9) und 27—30) beobachten können. Die Oberstimme des zwei- und dreistimmigen polyphonen Satzes entwickelt sich entsprechend der dichterischen Empfindung und begünstigt eine freie und leidenschaftliche lyrische Ausbreitung des Gesangs mit weitem Umfang und musikalischen Verzierungen. Daraus entsteht ein figurativmelismatischer Gesang, unterbrochen von syllabischen Einschüben, Zeichen jener traditionellen Neigung zur Monodie, die der musikalischen Natur der italienischen Rasse stark eingewurzelt ist, und ein klassisches Beispiel für den Gesangsstil der Ars nova. Ähnliche melodische Wendungen können wir in fast allen Madrigalen,

---

[1] Essai sur les origines de la musique descriptive, R. M. I., 1907, S. 750—751, musikalische Übertragung der italienischen Battaglia des Ms. fr. 15123 (Paris, Bibl. Nat.). Die Hs. gehört der Zeit zwischen Dufay und Ockeghem (1450—1470) an.

[2] F. Ghisi, I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI sec., Florenz 1937, S. 119.

[3] F. Ghisi, a. a. O., S. 148; F. Torrefranca, a. a. O., S. 49, Anm. 1.

[4] F. Torrefranca, a. a. O., S. 49f.

[5] a. a. O., S. 278f., Übertragung der Musik S. 412f.

[6] Hier der Anfang: Superius: *a g g, a h, h e* usw; Tenor: *f e e, f g, g* usw. Die gegenwärtigen Kriegsverhältnisse verbieten es leider, eine vollständige Übertragung des Stückes zu geben, da die Benutzung der musikalischen Hss. der Bibl. Naz. Centrale in Florenz nicht möglich ist. Den Anfang des Textes gibt Torrefranca, a. a. O., S. 143, als terminus ad quem.

besonders in Nr. 5 (Takt 11—15, 35—40, 50—58) und Nr. 8 (Takt 10—20), in den Caccien Nr. 1 (Takt 1—5 und 19—22), Nr. 3 (Takt 1—8, 12—19 und 50—55) und in der von Çanino de Peraga de Padua (Fragm. Domodossala) vertonten Ballata *Se le lagrime antique* (Takt 10—19 und 30—35) beobachten.

So verbindet sich der cantus floridus mit einer begleiteten zwei- und dreistimmigen Polyphonie: Der Contratenor und der Tenor, beide frei erfunden, bilden ein durchsichtiges polyphones Gewebe als harmonische Grundlage der Komposition. Manchmal stehen diese beiden Stimmen gegeneinander, verschränken sich, der Tenor hebt sich innerhalb der polyphonen Ordnung hervor, und der unregelmäßig geführte Contratenor dient bald als Baß und bald als Mittelstimme. Oft ist ihr Gang nicht frei, sondern, wie bereits gezeigt, an das Fortschreiten im Fauxbourdon gebunden (vgl. Nr. 3, Takt 53—55, 60—63 und 65—70), wobei hier und da die Überreste der Isorhythmik französischen Geschmacks beibehalten werden, die sich noch vom mittelalterlichen Diskantus erhalten haben (vgl. besonders die Ballaten Nr. 7 (Takt 23—40) und *Se le lagrime antique* (Takt 5—15 und 20—25).

Die Sequenz ist als ein melodisches Mittel von großer plastischer Wirkung verwendet. Ein Beispiel von bemerkenswerter Eigenart, das über Jahrhunderte hinweg an die Passacaglienform in den Orgelwerken Frescobaldis erinnert, bietet die Ballata *Amor amaro* (anonym im Fragment des Staatsarch. Siena), wo der Tenor imitierend geführt ist (Takt 5—9, 13—16, 36—40 und 66—69). Andere Arten von melodischer Fortspinnung finden sich in der Ballata *Se le lagrime antique* (Takt 12 bis 13 und 32—33); so beobachten wir auch Wiederholungen von Phrasen oder Abschnitten in der Oberstimme des Madrigals Nr. 5 (Takt 22—25, 49—53 und 84—86) über einem homorhythmischen Fortschreiten der anderen beiden Stimmen.

Die Technik des harmonischen Satzes zeigt dauernde Anwendung von Quinten- und Oktavfortschreitungen (Nr. 3, Takt 19) und Dreiklängen ohne Terz. Solche Überbleibsel einer archaischen Freude an der Diaphonie und dem mittelalterlichen Organum zeugen noch mitten im 15. Jahrhundert[1] von der besonderen italienischen Vorliebe für einen vertikalen Satz Note gegen Note, von der auch die polyphone Stimmführung in der Lauda carnasciale und in den villotenartigen Nii und Frottolen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts keine Ausnahme machen.

Wie schon gesagt, gehört die Übergangskunst des Ciconia der Zeit von Dufay an und ist von der Überlieferung der Ars nova beeinflußt.

Die Ballaten *Dolçe fortuna, Lisadra donna*[2] und die berühmte *O Rosa bella* von Giustiniani, die von den größten Komponisten des 15. Jahrhunderts, Dunstable und Dufay, vertont wurde, bewahren noch die stilistischen Merkmale und die typischen Kadenzen des italienischen Trecento: die kleine Terz löst sich zur Tonika auf, was man auch in allen Kompositionen unseres Fragments beobachten kann.

---

[1] Oktav-, Quinten- und Quartenfortschreitungen in *O dolçe compagno*, vertont von Domenico de Ferraria (Stainer, a. a. O., S. 37).

[2] Parma, Staatsarch. Fragment; F. Torrefranca, a. a. O., S. 89—90, Anm. 1; die moderne Übertragung dieser Ballata widerlegt die erste Hypothese Torrefrancas, daß es sich bei dieser Komposition um den Typ der Villota handelt. Sie beweist — zweite Hypothese —, daß es sich um eine vom italienischen Trecento beeinflußte Ballata handelt.

Die Tonalität ist für gewöhnlich bestimmt: Nr. 4 zeigt ein ausgesprochenes *c*-moll, Nr. 5 schwankt zwischen *d*- und *c*-moll und schließt in *G*-dur, indem in den Takten 59—60 gleichsam improvisierend nach dieser Tonart hin moduliert wird.

Die rhythmische Niederschrift wird innerhalb der Hs. immer vollkommener und paßt sich den Bestrebungen der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts um Verfeinerung an. Wenn das Madrigal Nr. 8 noch ein Beispiel der Divisio des 14. Jahrhunderts bietet, so bringt die Ballata Nr. 7 Komplizierungen der Niederschrift (color), die sich in den Ballaten *Se le lagrime antique, Un fior gentil* (Nr. 9 und *Amor ne tosse* (Nr. 11) mit Gruppen von leeren roten Noten (Tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum) noch steigern.
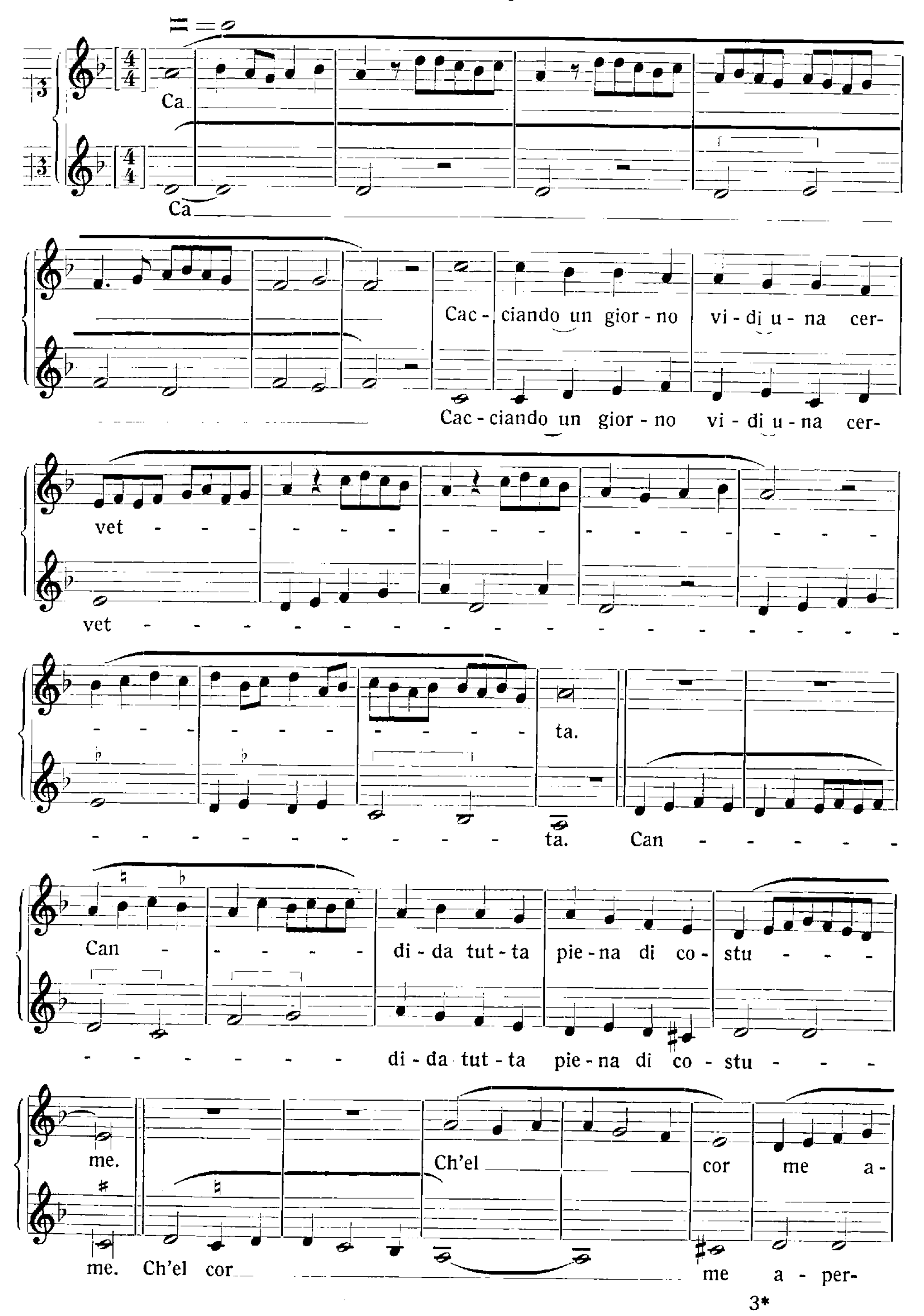
Diese letzten von Antonius Çachera vertonten Ballaten zeigen, auch wo sie rhythmische Feinheiten nach französischer Art aufnehmen, ein stilistisches Reifen, das immer mehr danach strebt, sich von den Schlacken der Technik des Trecento zu befreien. Diese Musik gehört mit ihrem homorhythmischen Deklamieren (Nr. 5, Takt 79—81, Nr. 9, Takt 45—60 und Nr. 10, Takt 40—45 und 52—54) im Wechsel mit einem imitierenden Zwiegesang zweier Stimmen auf immer wiederholte Worte (z. B. *Non dirò più*) nach Art des Madrigals des 16. Jahrhunderts (Nr. 10, Takt 14—21 und 29—31) bereits zum Typ der Kanzone (Cantus und Tenor) der burgundisch-italienischen Schule, deren Haupt um 1430 Dufay war. Die düstere Stimmung der Ballata *Deus deorum Pluto* ist zweifellos von suggestiver Wirkung und scheint dem grotesken Charakter dieses Beschwörungsgebets angemessen.
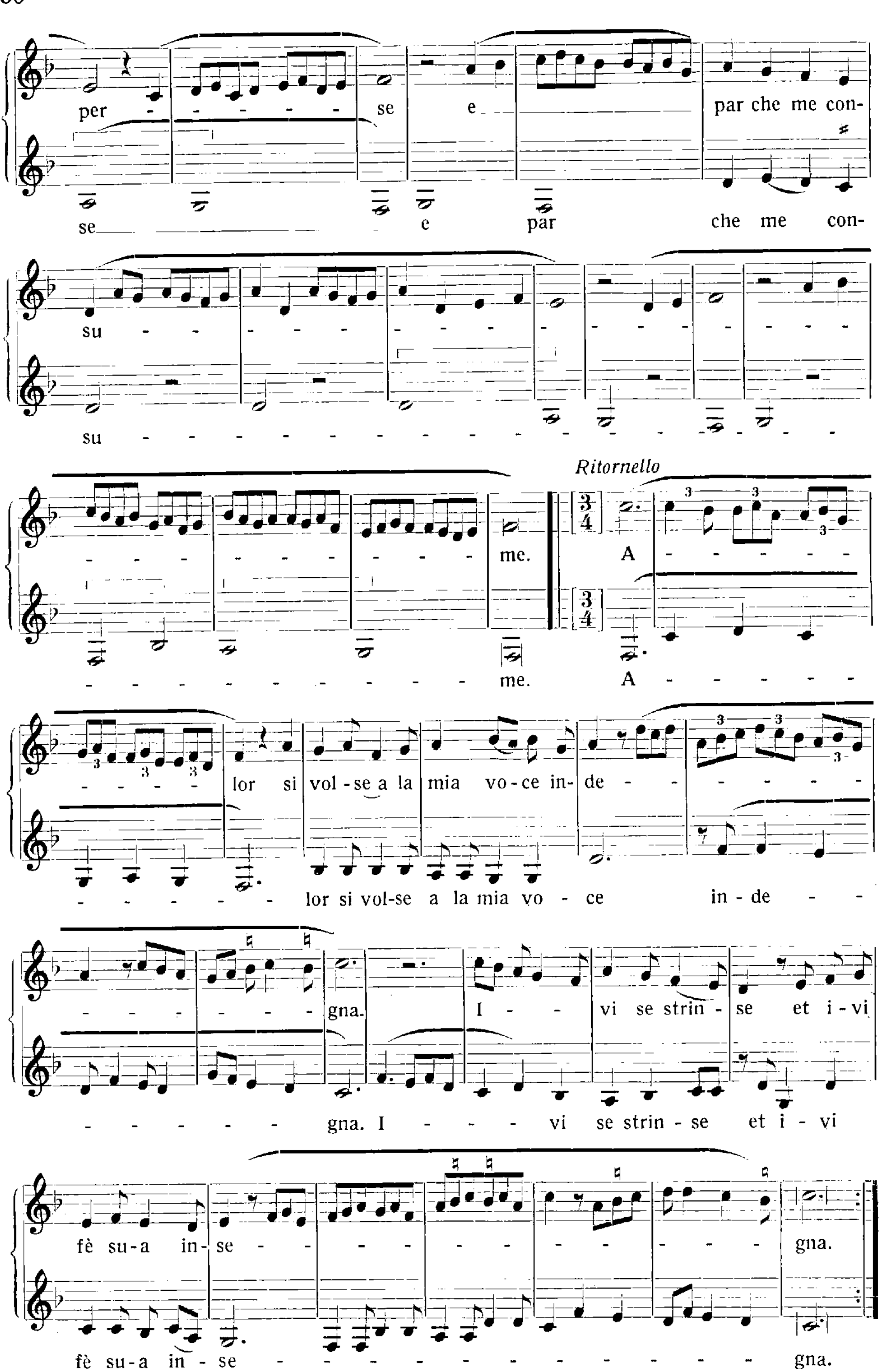
Mögen weitere glückliche Funde uns die Möglichkeit geben, mehr Licht in die stilistische Entwicklung der italienischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts zu bringen!

(Übersetzt von Ursula Lehmann, Berlin)

Johannes Ciconia

Madrigal-Caccia *Cacciando un giorno vidi una cervetta*

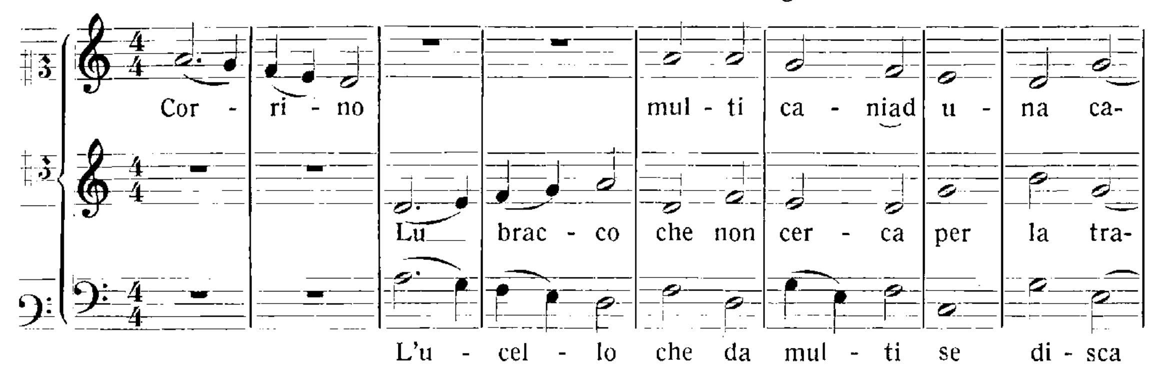


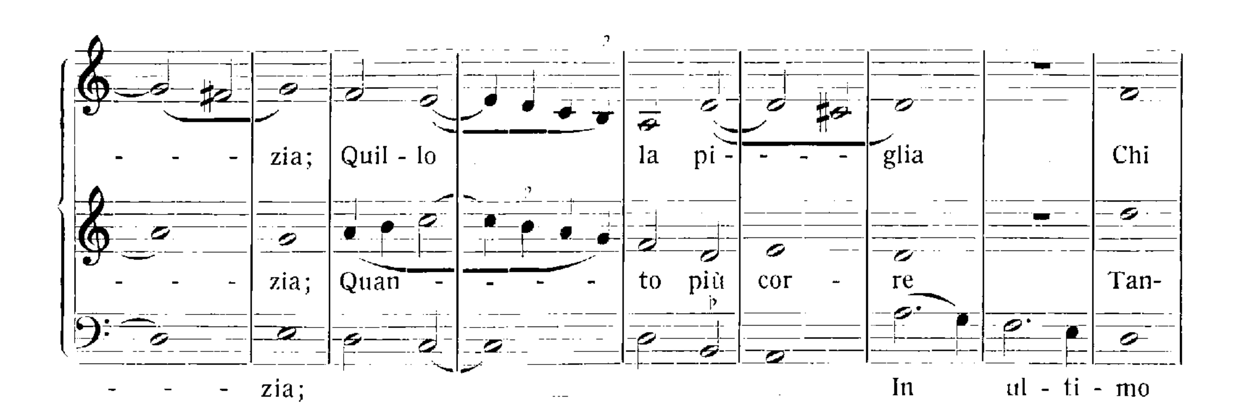

per - - - - - - se e par che me con-
se e par che me con-
su
su
me.
me.
Ritornello
3/4
A
A
lor si vol-se a la mia vo-ce in- de
lor si vol-se a la mia vo - ce in - de
gna.
I - - vi se strin - se et i - vi
gna. I - - - vi se strin - se et i - vi
fè su-a in- se - gna.
fè su-a in - se - gna.

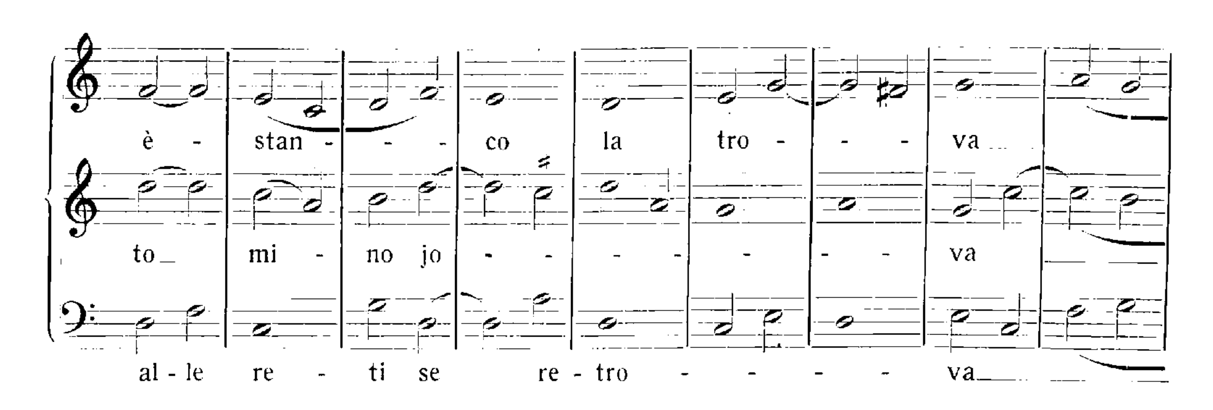
Anonym

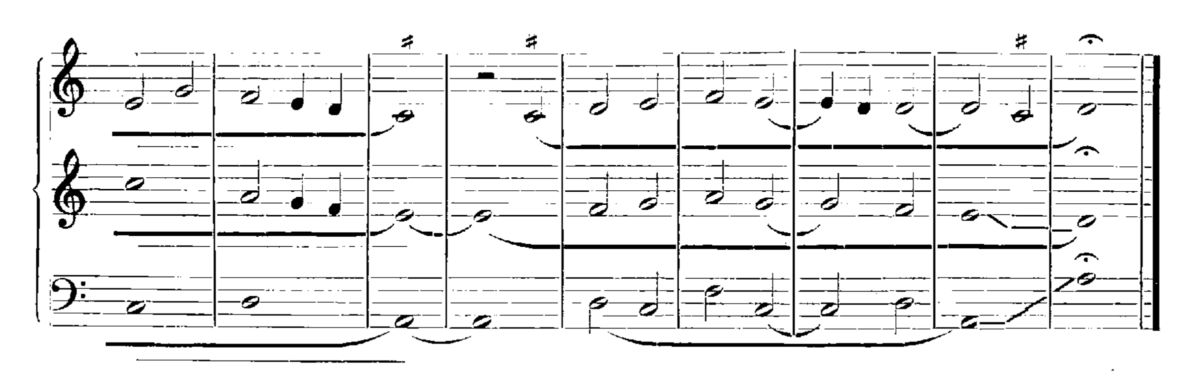
Caccia *Corrino multi cani ad una cazia*

Cod. G. 20 Bibl. Comunale Perugia
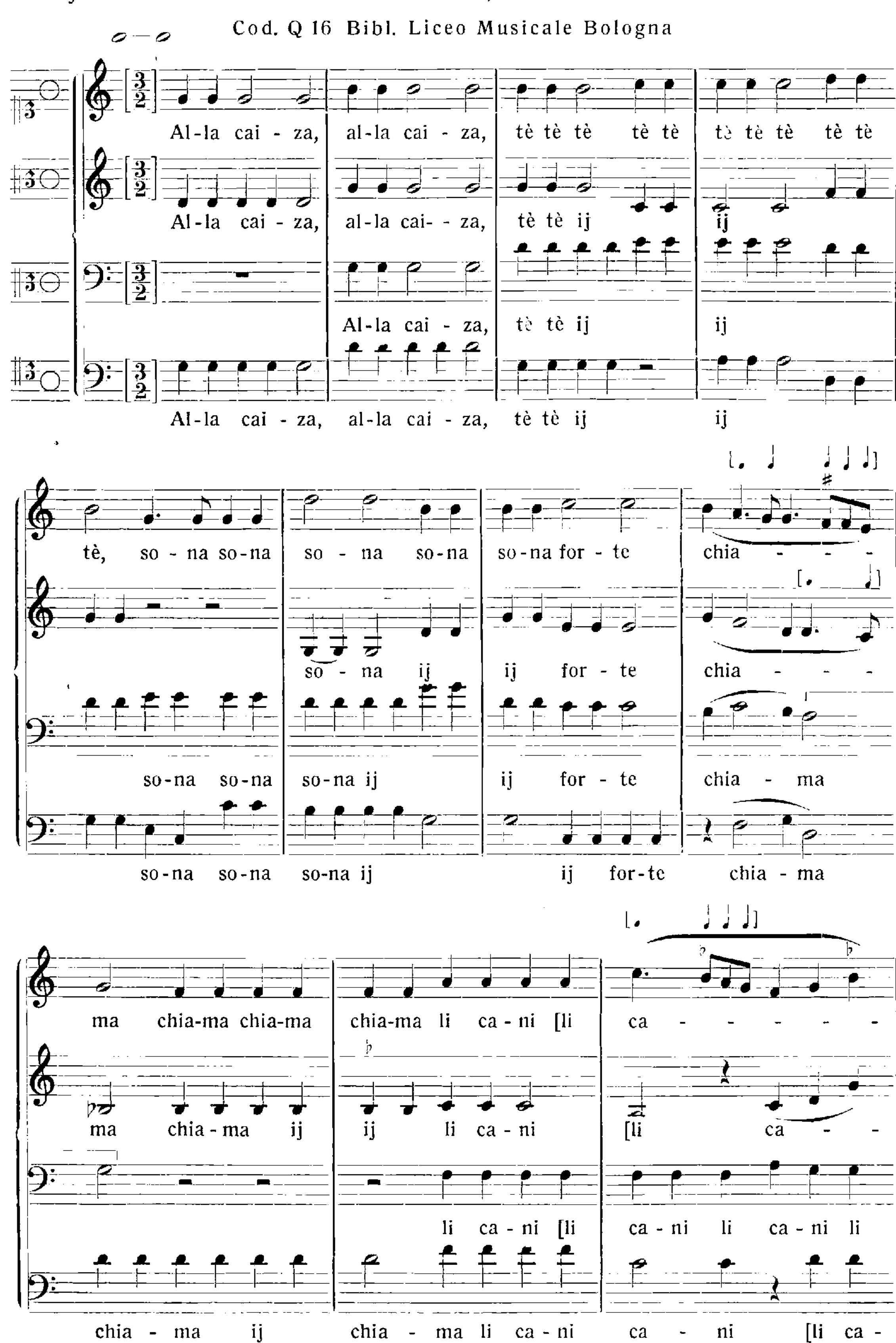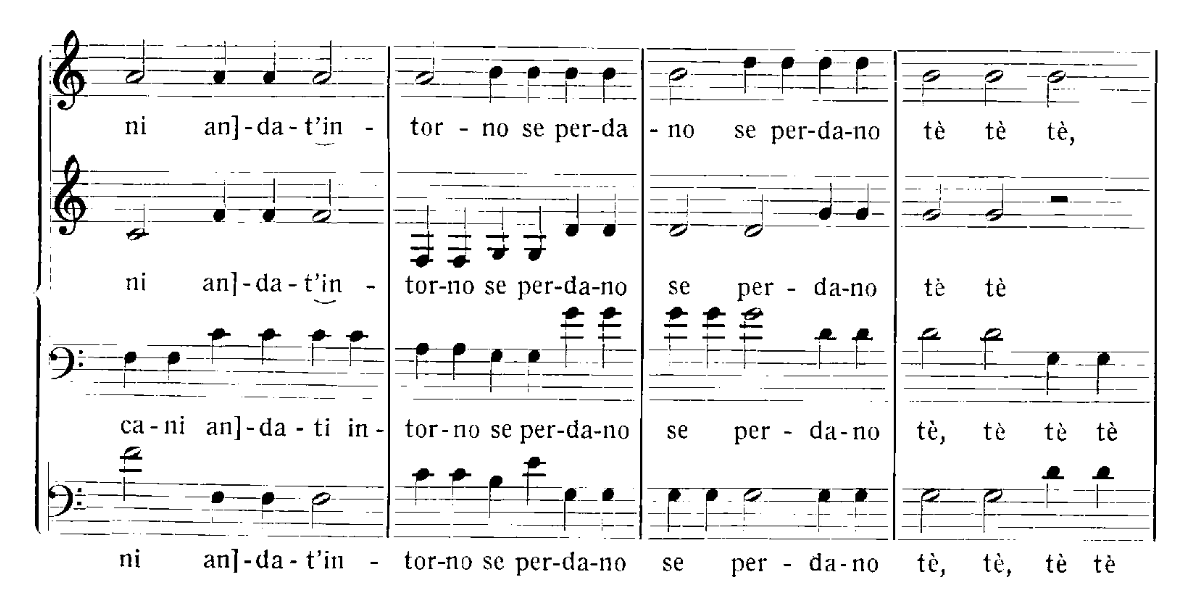








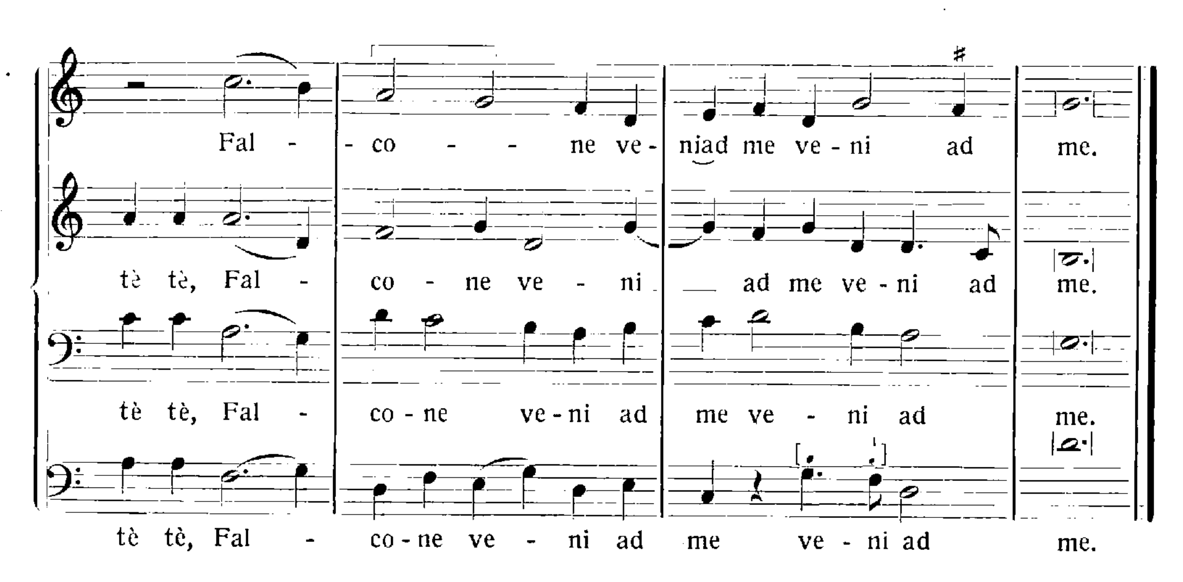
Anonym

Caccia *Alla caiza, alla caiza*

Cod. Q 16 Bibl. Liceo Musicale Bologna




ni an]-da-t'in - tor - no se per-da - no se per-da-no tè tè tè,
ni an]-da-t'in - tor-no se per-da-no se per - da-no tè tè
ca-ni an]-da - ti in - tor-no se per-da-no se per - da-no tè, tè tè tè
ni an]-da-t'in - tor-no se per-da-no se per - da-no tè, tè, tè tè


Fal - - co - - ne ve - niad me ve - ni ad me.
tè tè, Fal - co - ne ve - ni ad me ve - ni ad me.
tè tè, Fal - co - ne ve - ni ad me ve - ni ad me.
tè tè, Fal - co - ne ve - ni ad me ve - ni ad me.

Sieben Messen von Ludwig Senfl

Von Herbert Birtner, Graz

Mit der Fortsetzung der vor 35 Jahren begonnenen und seither unterbrochenen Ausgabe der Werke von Ludwig Senfl erfüllen die „Reichsdenkmale Deutscher Musik" eine der vordringlichsten Publikationsaufgaben[1]. Es ist zu begrüßen, daß für den ersten Band der neuen Gesamtausgabe die sieben Messen von Senfl gewählt sind. Im Gesamtschaffen Senfls nimmt zwar die Messe einen verhältnismäßig sehr geringen Raum ein, und aufs Ganze gesehen steht die Form der Messe durchaus am Rande von Senfls Schaffen. Gerade die kleine Anzahl von Messen-Werken erlaubt jedoch einen geschlossenen Überblick über wenigstens ein Teilgebiet seines sonst sehr umfangreichen Schaffens, und es ergeben sich von hier aus — wie der Herausgeber Otto Ursprung richtig hervorhebt — manche wertvollen Ausblicke auf das Gesamtwerk Senfls.

Die polyphone Messe ist vornehmlich durch Ockeghem und seine Nachfolger zur repräsentativen Form von mehr künstlerischer als spezifisch liturgisch-kultischer Bedeutung erhoben worden. Sie war zumal für die um 1450 geborene Generation die Plattform ihrer meisterschaftlichen Bewährung. Davon zeugen nicht nur Berichte über Messe-Aufführungen prunkhaft-repräsentativen Charakters bei fürstlichen Zusammenkünften, sondern auch die großen Musikhandschriften dieser Zeit wie nicht zuletzt die Messendrucke Petruccis. Auch für Josquin und Isaac hatte die Form der Messe diese zentrale künstlerische Bedeutung, selbst wenn sie es in erster Linie waren, die darüber hinaus neue Wege einschlugen und jeder auf seine Weise den Kreis zu weiten suchte. Deutsche Komponisten hingegen hatten von jeher dieser repräsentativen Großform ferngestanden. Der anonym überlieferte deutsche Anteil am Messenschaffen, insbesondere der an dreistimmigen Messe-Werken, ist heute noch nicht genau festzustellen. Von bekannten deutschen Komponisten sind jedoch nur Finck mit drei, Fulda mit ein oder zwei Messen hervorgetreten.

Senfl war Schüler von Isaac. Das wird vielleicht nirgends so deutlich wie in seinen Messen. Isaac selbst, der ehedem italianisierte Niederländer, war in den deutschen Raum wegweisend eingetreten. Die besonderen deutschen Traditionen aufnehmend und zusammenfassend, hatte er durch sein großes Proprienwerk die Führung der deutschen Musik an sich gerissen. Dieses Proprienwerk bedeutet seine Wendung von der großen repräsentativen Form der Cantus-firmus-Messe hinweg zu einer Musik von neuer kultisch-liturgischer Bindung. Und in den Kreis dieser Proprienzyklen gehören auch seine choral-polyphonen Ordinarium-Messen,

---

[1] Das Erbe Deutscher Musik. Reichsdenkmale Band 5. Abteilung Motetten und Messen Band 1: Ludwig Senfl, Sieben Messen, zu vier bis sechs Stimmen. Herausgegeben von Edwin Löhrer und Otto Ursprung. Leipzig 1936.

die mit zwanzig an der Zahl über die Hälfte seines gesamten Messenschaffens ausmachen. Von den sieben Messen Senfls knüpfen fünf an diesem Vorbild an. Senfl aber verharrt nicht in der bloßen Nachahmung. Das gibt sich bereits in der Anlage der Messen zu erkennen, besonders in der Art und Weise, wie Choral und Polyphonie miteinander verbunden sind und einander abwechseln.

Isaac hatte den konsequenten abschnittweisen Wechsel zwischen Choral und Polyphonie, wie er bisher nur in vereinzelten Messesätzen (vgl. etwa Dufay, *Et interra*, DTÖ VII, 1, Tafel IX) verwendet worden war, für seine choral-polyphonen Ordinarium-Messen zum Grundsatz erhoben. Kyrie-Christe-Kyrie hatten demnach im Anschluß an die choralische Vorlage folgende Anlage: chor.-pol.-chor. / / pol.-chor.-pol. / chor.-pol.-chor. — also nur das Christe wurde in zwei polyphonen Sätzen gegeben. Im Gloria komponiert Isaac nur die Abschnitte: *Laudamus te — Adoramus te — Gratias agimus tibi — Domine fili* usw. Das Credo fällt meist aus. Wo es eingefügt ist — wie z. B. in den vierstimmigen *Missae Paschalis, De Martyribus* und *Solemnis* aus dem III. Teil des *Choralis Constantinus* —, sind nur Teile daraus mehrstimmig gesetzt, beginnend mit *Et in unum Dominum*, wobei die Auswahl der mehrstimmig gesetzten Textteile in den einzelnen Messen jeweils verschieden ist. Vom Sanctus komponiert Isaac nur den zweiten Sanctus-Anruf in meist nur wenigen Takten, Pleni und Benedictus, nicht aber die Osanna-Partien. Jeder Messensatz beginnt und schließt demnach in der choralen Weise. So findet sich grundsätzlich auch immer nur das Agnus II mehrstimmig gesetzt.

Diesem von Isaac in seinen choral-polyphonen Ordinarium-Messen streng verfolgten Prinzip des konsequenten Wechsels zwischen Choral und Polyphonie, das der Polyphonie oft nur sehr kleine Abschnitte zuteilt, steht bei seinen älteren, gleichalterigen und auch jüngeren Zeitgenossen das Prinzip einer mehr oder weniger vollpolyphonen Verarbeitung des Choral-Ordinarium gegenüber. In den meisten über das choralische Ordinarium geschriebenen *De Beata Virgine*- und *Paschalis*-Messen dieser Zeit — genannt seien hier nur die von Josquin, Larue, Agricola und Brumel —, aber auch in der vierstimmigen *Missa dominicalis* (München Cod. 68) und der sechsstimmigen *Missa in summis* (Chorwerk Heft 21) von Heinrich Finck fehlt der zweite Christe-Satz, Gloria und Credo hingegen sind vollständig mehrstimmig gesetzt, die Osanna-Sätze sind komponiert usw. Es handelt sich hier also nicht um zwischen Choral und Polyphonie wechselnde Messen, sondern um vollpolyphone Choral-Cantus-firmus-Messen.

Zwischen diesen beiden Prinzipien hält Senfl die Mitte ein, einmal mehr hierhin, einmal mehr dorthin neigend, so daß seine Choral-Ordinarium-Messen eine Stufenleiter der verschiedenen Möglichkeiten zwischen diesen beiden Prinzipien ergeben. Die beiden ersten *Dominicalis*-Messen (GA. Nr. I und II) stehen der vollpolyphonen Choral-Messe nahe. Ihre Sonderstellung als Lied-Cantus-firmus-Messe betont zunächst die *Missa dominicalis L'homme armé* (GA. Nr. I) durch das Vorhandensein eines Credo. Weiterhin sind bei beiden Messen die Gloria-Sätze durchkomponiert. Auch die Sanctus beider Messen sind offenbar vollpolyphon zu verstehen. In der Reihe der zum Sanctus gehörigen Sätze fehlt zwar jedesmal das Osanna II. Das läßt aber keineswegs ohne Einschränkung den Schluß auf dessen choralische Ausführung zu, wie der Herausgeber in der Tabelle S. 113

der GA. folgert. Die Choralvorlage für Sanctus und Agnus dieser beiden Messen konnte der Herausgeber nicht feststellen[1]. Die Münchener Choralhandschrift Cod. lat. 2542 enthält jedoch auf fo. 133^{V} ein Sanctus und Agnus, das nur geringfügig von Senfls Vorlage abweicht[2]. Die Osanna-Melodien lauten hier gleich. Solange nicht eine Choralvorlage feststellbar ist, die für das Osanna II auch eine zweite Melodie überliefert, ist deshalb — nach dem Vorgange des in der polyphonen Messenkomposition dieser Zeit üblichen *Osanna ut supra* und in Hinblick auf die Neigung zu vollpolyphoner Ausgestaltung in diesen beiden Messen — polyphone Ausführung des Osanna II anzunehmen. Das Gleiche gilt offenbar auch für die Agnus-Sätze. Die genannte Choralvorlage weist nur zwei Agnus-Melodien auf[3]. Beide sind von Senfl komponiert. Das *miserere nobis* des Agnus II der choralen Vorlage ersetzt er dabei durch das *dona nobis pacem*, macht also textlich aus Agnus II ein Agnus III. Aber auch in diesem Falle kann nicht unbedingt auf choralischen Vortrag des Agnus II geschlossen werden[4], obwohl er hier eher möglich erscheint als beim Osanna II. Ist der zwischen Choral und Polyphonie wechselnde Vortrag erstrebt, findet sich meist nur ein Agnus-Satz, wie in der *Missa minus dominicalis* und *Missa ferialis* (Nr. III und IV der GA.). In den beiden ersten Messen ist dagegen — auch nach dem Vorbild des *Agnus II* oder *Agnus III ut supra* — polyphone Ausführung aller Agnus-Sätze anzunehmen, am besten durch Wiederholung des Agnus I an Stelle des Agnus II.

So weisen in diesen beiden Messen eigentlich nur die zwei Christe-Sätze innerhalb des Kyrie-Christe-Kyrie auf einen zwischen Choral und Polyphonie wechselnden Vortrag, dies allerdings um so mehr, als die Choralvorlage, die der Herausgeber auf S. 114 angibt und die identisch ist mit einem im Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig[5] überlieferten Kyrie-Christe-Kyrie, nur eine Melodie für das Christe kennt, und Senfl für beide Christe-Sätze auch die gleiche Melodie als Cantus firmus verwendet. So ergibt sich für Kyrie I und Christe einwandfrei die Ausführungsform: chor.-pol.-chor. / pol.-chor.-pol. Einige Schwierigkeiten bietet hingegen das Kyrie II, für das die Choralvorlage zwei Melodien überliefert, die beide von Senfl komponiert sind. Ursprung schreibt hier[6] die Folge chor.-pol.-pol. vor. Besser wäre vielleicht unter Wiederholung der ersten Melodie die Folge pol.-chor.-pol., weil so der offenbar erstrebte Wechsel zwischen Choral und Polyphonie wenigstens innerhalb des Kyrie II gewahrt bleibt. Eine gültige Entscheidung ist hier freilich nicht zu treffen. Jedenfalls ist die Doppelkomposition des Kyrie II durchaus vereinzelt. Isaac kennt sie nur zweimal: in der vierstimmigen *Missa dominicalis quadragesimalis*[7] und in der sechsstimmigen *Missa paschalis*[8]. In der *Missa domini-*

---

[1] Gesamtausgabe S. 114.

[2] Abgedruckt bei Maximilian Sigl, Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung, Regensburg 1911, II. Teil, S. 3. Nur das Pleni lautet anders. Senfl hatte offenbar eine Vorlage, in der die Melodien für Pleni und Benedictus gleich waren.

[3] Sigl, a. a. O. S. 3/4.

[4] Vgl. dazu Tabelle in Gesamtausgabe S. 113.

[5] Publikationen Älterer Musik, hrsg. von Th. Kroyer, Jg. VII, Tafel 233.

[6] Tabelle S. 113 der GA. [7] Wien, Cod. lat. 18745.

[8] Jena 36, Berlin 40013, Rom C.S. 160 — in Rom nur ein Kyrie II.

calis quadragesimalis ist die erste mehrstimmige Vertonung des Kyrie II nur eine knappe fauxbourdonistische Einkleidung der aus wenigen Tönen bestehenden Choralmelodie und hat gleichsam intonatorischen Charakter, so daß hier die Folge pol.-chor.-pol. ziemlich eindeutig ist. Die mehrstimmige Vertonung der beiden Choralmelodien des Kyrie II in der *Missa paschalis* — bemerkenswert ist allerdings, daß Rom nur einen Kyrie-II-Satz überliefert — stellt die gleichen Probleme wie Senfl. Was Isaac aber nur ausnahmsweise tut, ist bei Senfl anscheinend Prinzip: es kam ihm offenbar auf vollständige mehrstimmige Vertonung aller ihm vorliegenden Melodien des Choral-Ordinarium an.

Senfls *Missa minus dominicalis* (Nr. III der GA.) nähert sich viel stärker der zwischen Choral und Polyphonie wechselnden Form, wie sie von Isaac bekannt ist. Auch in dieser Messe ist freilich das Gloria durchkomponiert. Kyrie-Christe-Kyrie haben die von den beiden ersten Dominicalis-Messen her bekannte Anlage. Vom Sanctus ist dann aber nur der zweite Anruf komponiert, so daß sich für den ersten Sanctus-Satz bereits der Vortrag chor.-pol.-chor. ergibt, was der Herausgeber nicht anmerkt. Weiterhin ist hier das Osanna I ausgelassen und das Osanna II folgerichtig über die zweite Osanna-Weise der choralischen Vorlage gesetzt, die — nach Ursprungs Angaben — zwar geringfügig, aber doch in kleinen Wendungen von der ersten abweicht. Senfl entscheidet sich also für einen polyphonen Abschluß des Sanctus, befolgt aber im Sanctus sonst ganz konsequent den Wechsel von Choral und Polyphonie. Schließlich hat diese Messe nur ein polyphones Agnus, und dieses ist über die zweite choralische Agnus-Weise geschrieben, so daß sich auch hier die Folge chor.-pol.-chor. — und nicht wie Ursprung vorschreibt pol.-pol.-chor.[1] — eindeutig ergibt, Senfl also die Messe in der Choralweise ausklingen läßt.

Noch klarer gibt die *Missa ferialis* (Nr. IV der GA.) den Wechsel von Choral und Polyphonie zu erkennen. Auch hier ist noch das Osanna II komponiert, und das Christe hat, weil es sich um eine Missa ferialis handelt, weshalb auch das Gloria ganz fehlt, nur einen Satz. In besonders charakteristischer Weise jedoch ist der zweite Sanctus-Anruf äußerst knapp gesetzt, so daß er sich ganz der choralischen Führung einfügt.

Die fünfstimmige *Missa paschalis* (Nr. V der GA.) weist wieder eine etwas andere Anlage auf als die bisherigen Messen. Sie hat zwei Christe-Sätze. Das Kyrie II besteht aber nur aus einem Satz. Im Kyrie-Christe-Kyrie folgen sich also Choral und Polyphonie in regelmäßigem Wechsel. Das Gloria ist zwar durchkomponiert. Es weist jedoch durch seine Aufteilung in zehn kürzere Einzelsätze — eine höchst auffallende und ganz vereinzelt dastehende Anlage für ein durchkomponiertes Gloria — wie aber darüber hinaus durch den Charakter dieser Einzelsätze ganz in die Nähe der choral-polyphonen Gloria-Sätze von Isaac. Der erste Sanctus-Satz ist ebenfalls vollständig komponiert; das Osanna I aber fehlt. Das Agnus Dei hat zwei Sätze über die beiden ersten choralischen Agnus-Weisen. Da die dritte choralische Agnus-Weise eine Wiederholung der ersten ist, mag hier wohl auch das Agnus I zugleich als Agnus III zu gelten haben; denn es ist kaum

[1] Tabelle S. 113 der GA.

anzunehmen, daß diese im ganzen der vollpolyphonen Form der Messe nahestehende Missa paschalis mit der choralischen Weise abschließt.

Dieser Überblick über die Anlage der Choral-Ordinarium-Messen Senfls zeigt mit aller Deutlichkeit, wie fern Senfl jeder Schematisierung und formalen Festlegung steht. Es ist vielmehr seine besondere Eigenart, daß er jedesmal eine neue Form sucht, und so erweisen sich seine fünf Choral-Ordinarium-Messen als ein Abtasten der verschiedensten Möglichkeiten zwischen choral-polyphoner und vollpolyphoner Ausgestaltung des Choral-Ordinarium. Das ist um so bemerkenswerter, als durch seinen Lehrer Isaac die Form der choral-polyphonen Ordinarium-Messe eine so eindeutige Ausprägung erfahren hatte. Welche Anerkennung Senfl dieser Form seines Lehrers zollte, beweist die Aufnahme einer ganzen Reihe von Isaacschen Messen dieser Art in die großen Münchener Handschriften, die sicherlich von Senfl veranlaßt worden ist. Die choral-polyphonen Ordinarium-Messen Isaacs sind — wie auch sein Proprienwerk — Ergebnis eines Auftrags und Programms. Ein solcher zugespitzt programmatischer Sinn fehlt den Messen Senfls. Mit der Komposition von einer Missa ferialis, drei Dominicalis-Messen von jeweils verschiedener Art und einer Missa paschalis genügte er gerade den Hauptforderungen der Jahresliturgie. Trotzdem — und das ist das Bemerkenswerte — ist ihr Entstehen doch in einem sehr hohen Maße von einer bewußten, künstlerischen Zielsetzung bestimmt und nicht etwa nur das Resultat äußerer Verpflichtungen oder das eines traditionellen Weitermachens in den zumal in Deutschland üblichen Bahnen. Davon zeugt schon die dreifache Komposition der Dominicalis-Messe, wovon zwei über den gleichen Cantus firmus geschrieben sind. So gering ganz offenbar Senfls Neigung zur Form der Messe ist, so intensiv setzt er sich im gegebenen Falle mit ihr auseinander. Vielleicht wirklich nur durch einen Auftrag von dritter Seite oder durch dienstliche Verpflichtung dazu veranlaßt — was Ursprung z. B. für die *Missa Nisi Dominus* und *Missa Per Signum Crucis* wahrscheinlich macht[1] —, sieht Senfl sich dann vor eine Aufgabe besonderer Art gestellt: er sucht einen Ausgleich zwischen den ihm gegebenen Traditionen, um damit weniger eine „neue" Form als vielmehr einen Rahmen für die Entfaltung der eigensten Möglichkeiten zu schaffen. Senfl individualisiert die Traditionen, in die er hineingeboren ist. Damit ist nicht nur die äußere, formale Anlage seiner Messen gekennzeichnet, sondern auch der Stil, die Satz- und Klangtechnik wie die Art des Ausdrucks.

Die beiden über den gleichen Cantus firmus geschriebenen Messen fordern zu einer etwas eingehenden Beschreibung heraus. Die *Missa dominicalis l'homme armé* (Nr. I der GA.) nimmt eine Sonderstellung ein. Das vollständige Choral-Ordinarium ist mit dem *l'homme armé*-Liede zu einem Doppel-Cantus-firmus verbunden — ein innerhalb der Messenkomposition durchaus einmaliges Vorgehen. Doppel-Cantus-firmi finden sich wohl häufiger in Motetten, besonders gern in Marien-Motetten — so etwa in Johannes Martinis *Salve Regina*[1], in Josquins *Alma redemptoris — Ave regina*[2] und in dem „Arr. Fer." gezeichneten *Salve regina*

[1] Chorwerk Heft 46 aus München 3154, hrsg. von Rudolf Gerber.

[2] Josquin, Gesamtausgabe, Motetten I, S. 105.

in München 3154[1], dessen Choral-Satzteile mit verschiedenen Liedern *Le serviteur, Zu jagen, Glück walt der reis* und *Wunschlich schon* verkoppelt sind — wie auch in deutschen Hymnen[2]. In Messen hingegen begegnen Doppel-Cantus-firmi, zumal in der Kombination Choral-Ordinarium und weltliches Lied, sehr selten. Loyset Compère verbindet einmal im Credo seiner oft überlieferten *L'homme armé*-Messe[3] das Lied mit der Weise des choralischen Credo I. Obrecht verbindet im Credo seiner *Missa plurimorum carminum*[4] die Choralweise des Credo I mit dem Liede *De tous biens plaine*. Josquin verkoppelt in seiner *Missa La sol fa re mi*[5] den Solmisationssilben-Cantus-firmus im Gloria mit der Choralweise der Missa XV (Diskant T. 1—14, Baß T. 14/15, Alt T. 16/17 — im weiteren Verlauf nicht mehr) und im Credo mit dem nahezu vollständig vorgetragenen choralischen Credo I, zwischen den Stimmen wechselnd, vorwiegend aber im Diskant. Auch Josquins *Missa L'homme armé super voces musicales*[6] bringt im Credo (Diskant T. 1—10) den entsprechenden Abschnitt aus dem Choral-Credo I, weiterhin jedoch nur eingestreute Reminiszenzen. Schließlich leitet seine *Missa Hercules Dux Ferrariae*[7] die Credo-Sätze *Patrem* und *Et incarnatus est* mit den entsprechenden Choraltönen kopfmotivisch ein. Ja, sogar das Credo der *Pange-lingua*-Messe läßt Choralmotive mit einfließen. Eine „Phi. Hol." gezeichnete dreistimmige Messe[8] über die Chanson von Dufay *Je ne vis oncques* löst — ebenfalls im Credo — das Lied im *Et in Spiritum* durch die textlich entsprechende Choralweise des Credo II ab; um einen Doppel-Cantus-firmus handelt es sich hierbei nicht; die Ablösung des Lied-Cantus-firmus durch die Choralweise ist freilich bemerkenswert genug. — Senfl arbeitet also nicht ganz ohne Vorbild. Doppel-Cantus-firmi der genannten Art scheinen bei Messen — soweit bisher festzustellen war — wesentlich nur in Credo-Sätzen vorzukommen, und auch dort wird in seltensten Fällen der Choral vollständig gebracht[9]. Aus diesen — vielleicht auf ältere Traditionen zurückgehenden — Ansätzen zieht Senfl in einer für ihn wie für seine geschichtliche Stellung sehr bezeichnenden Art die Konsequenzen für die Anlage einer ganzen Messe. Ihm war offenbar nicht nur daran gelegen, seine Bearbeitung des wohl am häufigsten für Messekompositionen verwendeten *l'homme-armé*-Liedes abzuheben gegen die üblichen Bearbeitungen, wie es schon Josquin in seiner *Missa l'homme armé super voces musicales* getan hatte, sondern zugleich dieser Messe als Choral-Ordinarium-Messe einen besonderen Charakter zu verleihen und so dieses Werk nach zwei Seiten hin zu

---

[1] H. J. Moser, Hofheimer S. 135 Anm., löst die Autorbezeichnung auf: *Arr(igo) Fer(rarese)* und nimmt das Werk für Isaac in Anspruch. Das ist aus stilistischen Gründen kaum zulässig.

[2] Vgl. Deutsche Meister des 15. Jahrhunderts, Zwölf Hymnen, hrsg. von Rudolf Gerber, Chorwerk Heft 32.

[3] Rom, Chigi C. VIII. 234. — Rom, C.S. 35. — Cambrai, Ms. 20. — Annaberg, Ms. 1248 (14). — Jena 32.

[4] Annaberg, Ms. 1248, Nr. 6.

[5] Josquin-Gesamtausgabe, Missen II.

[6] Josquin-Gesamtausgabe, Missen I.

[7] Josquin-Gesamtausgabe, Missen VII.

[8] München 3154.

[9] Joseph Schmidt-Görg, Nicolas Gombert, Leben und Werk, 1938, S. 190 weist jüngst im Credo der *Missa Forseulement* von Gombert Reminiszenzen an das *Credo cardinale* nach. Die Credo-Kompositionen, ob einzeln überliefert oder in geschlossenen Messen, bilden ein Problem für sich. Hier sei nur hingewiesen auf die Credo-Sammlung von Petrucci in den *Fragmenta Missarum* 1505, die eine Fülle interessanter Fragen in sich birgt.

der Umbruch in der Satzanlage bei *Et iterum venturus est,* wo der Choral in den Bassus verlegt wird und die beiden Oberstimmen zu einem bewegten Duettieren frei werden. Dies sind Stellen, an denen Senfl sich von der selbstgewählten Bindung an das konstruktive Doppel-Cantus-firmus-Gerüst löst, um seinem Trieb nach expressiver Gestaltung Raum zu geben, wie er ihm in hohem Maße eigen ist, aber auch im Zuge seiner Zeit lag.

Das Sanctus knüpft an der Satzanlage des Kyrie-Christe-Kyrie an, erhält seine besondere Note jedoch durch den hier zu äußerster Virtuosität gesteigerten Contratenor, der mit seinen frei schwebenden und ausladenden, von Singfreude nur so erfüllten Figuren die dichten Klangfolgen der anderen Stimmen in schwingende Bewegung setzt. In solchen Bildungen offenbart sich Senfls Neigung zu klangsinnlicher Gestaltung und zu von innen her bewegten Vollklängen, die von Motetten wie etwa *Ave rosa sine spinis*[1] oder *Christe, qui lux es*[2] her bekannt ist. Er greift damit wohl Züge spezifisch deutscher Traditionen und Bestrebungen auf, hauptsächlich aber führt er die Eigenart seines Lehrers Isaac weiter, der eben dadurch den Deutschen innerlich so nahe getreten war. Zeitgenössische Parallelen dazu finden sich eigentlich nur bei Engländern, wie etwa Hugh Aston[3]. Pleni und Osanna verfolgen die gleiche Richtung wie der Sanctus-Satz. Das Benedictus hingegen schaltet den Lied-Cantus-firmus aus und beteiligt neben dem Discantus zuerst den Bassus, dann den Tenor am Vortrag des Chorals, schafft sich also ebenfalls einen Gerüstsatz, der diesmal jedoch nur aus dem Choral besteht. Der Schluß des Tenor klingt dann, wieder im Sinne eines Gegenspiels zum Choral, in einer mehrfachen Wiederholung des Kopfmotivs des Liedes aus.

Bei gleichbleibendem Satztypus (bewegter Contratenor in ruhig schreitenden, dichten Klangfolgen der drei anderen Stimmen) legt das Agnus I den Choral in den Tenor und spielt das Kopfmotiv des Liedes, diesmal im Discantus, durch verschiedene Tonlagen hindurch. Der Lied-Cantus-firmus ist aber nicht auf Hörbarkeit hin angelegt. Discantus und Tenor mit Bassus als Zusatzstimme bilden vielmehr den in seinen melodischen Substanzen hörend nicht zu erfassenden klanglichen Rahmen für die Entfaltung der eigentlichen Hauptstimme, des bewegten Contratenor. Der bezwingende Reiz des Agnus I aber liegt darüber hinaus in dem Schweben und rational nicht faßbaren Gleiten der Klänge, erzeugt durch dauernde Verschiebung und Überschneidung der rhythmischen Schwerpunkte in den verschiedenen Stimmen, durch das Gegeneinanderausspielen von $^3/_2$- und $^6/_4$-Takt — dies eine Technik, die besonders den Engländern eigen ist.

Manche innerhalb der anderen Sätze dieser Messe erkennbaren Tendenzen zu voller Sicherheit steigernd, bildet das Agnus II aus dem Doppel-Cantus-firmus ein Klanggerüst in den Unterstimmen: Choral wie Agnus I im Tenor, das Lied — ähnlich wie im Discantus von Agnus I angelegt — im Bassus. Über diesem Klanggerüst spielen die beiden Oberstimmen, fast nach Art der alten Motette oder auch in der Weise von Orgelchoralbearbeitungen ein reguläres Duett durch. Wäh-

[1] Ambros V, S. 385. [2] DTB III, 2, S. 130.

[3] Vgl. dessen Sanctus in: Tudor Church Music, Band X. — Auch eine Diskant-Choralverarbeitung.

rend sonst die ganze Messe auf meist klare und hörbare Darstellung des Chorals im Discantus hin angelegt ist, löst sich das Agnus von dieser Bindung, läßt aber auch nicht das Lied seine Stelle einnehmen, sondern klingt in einer scheinbar ganz freien Gestaltung aus.

Ist bereits die *Missa dominicalis l'homme armé* trotz des Lied-Cantus-firmus vornehmlich als Choralmesse gedacht, so beschränkt und konzentriert sich Senfl in der *Missa dominicalis II* (Nr. II der GA.) ganz auf die Choralweisen des gleichen Ordinarium. Dabei führt die Polyphonisierung des Chorals — eben weil kein anderer Cantus firmus vorliegt — zu viel durchgreifenderen Konsequenzen.

Das Kyrie-Christe-Kyrie gleicht hier in der Abfolge der einzelnen Sätze einem Programm. Kyrie I bringt den Choral in gedehnten, fast gleichlangen Werten im Discantus. Zu dem Klang der Choraltöne führen die drei anderen Stimmen ein sich gleichbleibendes selbständiges Motiv in Imitationen durch. Christe I zeigt eine ähnliche Anlage. Das Gegenmotiv ist diesmal jedoch aus dem Choralbeginn gebildet. Christe II bringt den Choral leicht rhythmisiert in kürzeren Werten im Discantus, schickt seinem Eintritt eine kurze Eingangsimitation der anderen Stimmen voraus, bildet dann aber zwischen Discantus und Contratenor einen nicht ganz strengen Kanon, ein Klanggerüst, zu dem die Unterstimmen frei kontrapunktieren. Das erste Kyrie II, das den Choral im Dicantus noch prägnanter und hörbarer darstellt, beginnt mit einer paarigen Imitation aller vier Stimmen, deren Motiv der Choralbeginn bildet, und geht dann in eine konduktusartig geführte Harmonisierung des Chorals im Discantus über. Immer stärker wirkt in der Abfolge der Sätze der Choral auf die Bildung der übrigen Stimmen ein. Gleichsam wie in einer Variationenreihe werden dabei die verschiedenen Möglichkeiten der Choralbearbeitung vorgeführt, wie sie sich bis in den Orgelchoral des 17. Jahrhunderts hinein lebendig erhalten haben. Im zweiten Kyrie II liegt der Choral dann in gleichlangen Breviswerten im Tenor, während ihn die anderen Stimmen in bewegten, sich imitierenden Figuren umspielen. In diesem Gegenbild zu Kyrie I klingt die Satzfolge aus.

Daß die Anlage der *Missa dominicalis l'homme armé* mit Doppel-Cantus-firmus nicht bloß dem Triebe zu spielerischer Verkünstelung entsprang, sondern für Senfl ein formgestalterisch-konstruktives Problem war, zeigt das Gloria der zweiten Messe. Die Choralweise — dem Gloria der ersten Messe ähnlich rhythmisiert — liegt in der Form eines etwas freier gehandhabten Kanons in der Oktave zwischen Discantus und Tenor[1]. Während nun im Gloria der *Missa dominicalis l'homme armé* Contratenor und Bassus kaum motivische Bezüge auf die beiden Cantus firmi aufwiesen, ist hier vor allem der Bassus motivisch sehr stark am Kanongerüst beteiligt. Aber auch der Contratenor, dessen Hauptfunktionen wie meist so auch hier in einer motivisch nicht weiter beziehbaren figurativen Bewegung und in klanglicher Ausfüllung beruhen, nimmt nicht selten, und wenn auch nur in Scheinimitationen, am motivischen Gesamtgeschehen teil: T. 7/8, T. 10/11, T. 31/32

[1] Da die GA. in begrüßenswerter Weise die Cantus-firmus-Töne ankreuzt, wäre hier — zur Verdeutlichung der Struktur — die Bezeichnung auch der Choralführung im Tenor wünschenswert gewesen.

usf. Die Polyphonisierung des Chorals, seine Projektion in das mehrstimmige Gesamtgefüge, erreicht also einen relativ hohen Grad, und das Gloria bietet ein Satzbild, das in recht einzigartiger Weise die Mitte einhält zwischen einer Choralbearbeitung mit frei kontrapunktierenden Gegenstimmen und der Durchimitation eines Cantus firmus. Es liegt im Wesen dieser Satzanlage begründet, daß allzu sichtbare Gliederungen, Gruppen- und Abschnittsbildungen nicht hervortreten. Ja, diese Anlage scheint gerade veranlaßt durch das Bestreben, einen gleichmäßig dahinfließenden, kaum unterbrochenen Satz zu schaffen. Hierin erweist sich Senfl als echter Repräsentant der Nach-Josquin-Zeit[1]. Alles ist eingebunden in den gleichmäßigen Fluß des Ganzen. Kadenzierungen finden sich kaum. Im Gegenteil, das *fuggir la cadenza* — wie Zarlino es einmal nennt — nimmt manchmal verfeinerte Formen an (T. 71ff.) und läßt die Neigung zu Asymmetrien erkennen, wie sie von Gombert und anderen Niederländern erst in vollem Umfange ausgebaut wurden. Es ist bemerkenswert, daß die kanonartige Satzanlage dieses Gloria nicht ein einziges Mal zu doppelchöriger Ausdeutung der Vierstimmigkeit führt. Höchst bezeichnend ist der Gloria-Beginn: hier täuscht nur das Notenbild eine doppelchörige Anlage der ersten vier Takte vor. Der Einsatz des Unterstimmenpaares wird jedoch von der Contratenorführung völlig überspielt und zugedeckt (ganz ähnlich im *Qui-tollis*-Satz T. 100ff.). Satzspaltungen sind überhaupt auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Dagegen liegt es durchaus im Zuge der hier hervortretenden Bestrebungen, daß der Satz sich, wie bei *suscipe* in T. 107—109, zu kurzer akkordischer, den Fluß aber nicht unterbrechender Deklamation zusammenschließt, an anderen Stellen sich hingegen leicht auflockert.

Das Sanctus beginnt mit einer Vorimitation des Chorals durch Tenor und Bassus. Dann aber schließen sich — unter Führung des bewegten Contratenor — die drei Unterstimmen immer mehr zusammen, um von T. 13 ab den in gleichmäßigem Wechsel von Brevis und Semibrevis dahinschreitenden Choral mit einer kleinen, in sich geschlossenen, dreimal wiederholten Motivgruppe zu unterbauen — dies eine für diese Zeit sehr bemerkenswerte klanglich-motivische Verselbständigung der Unterstimmen, die durch eine klare Gruppierung noch unterstrichen wird. — Das Pleni ähnelt in der Satzanlage völlig dem Pleni aus der ersten Messe: der Choral liegt zuerst im Tenor, ab T. 35 bilden Discantus und Tenor wieder ein frei disponiertes Kanongerüst. — Das Osanna schließlich schreibt den Kanon zwischen Discantus und Tenor vor: *Osanna in Discantu* lautet die Vorschrift für den Tenor. Und auch das Benedictus läßt nach anfänglichem Wechsel von Tenor und Discantus im Choralvortrag gegen Schluß den Choral im Kanon zwischen Bassus und Discantus erscheinen.

Ebenso sind im Agnus I Tenor und Discantus Träger des Chorals und bis um T. 20 herum auch Contratenor und Bassus sehr stark auf den Choral bezogen. Den krönenden Abschluß bildet — weit über die „freiere" Art des Agnus II in der ersten Messe hinausgehend — das Agnus II als Tenor-Choralbearbeitung mit einem freien, durch das ganze Stück gleichbleibend durchgeführten Gegenkontra-

---

[1] Vgl. dazu die treffenden Bemerkungen von H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, S. 253, die allerdings nur mit Vorbehalt auf Senfl anzuwenden sind.

punkt in den anderen Stimmen: ein fallendes Terzfolgenmotiv, das, in der niederländischen Satztechnik weit verbreitet, hier wie eine Aufnahme und Ausweitung der bei Senfl gerade in dieser Messe so beliebten nachklingenden Terzfälle an Satzschlüssen erscheint. Das Ergebnis ist ein Stück von klangschwelgerischer Pracht, das wie eine einzige ausgedehnte Endung die Messe abschließt. Ursprung weist sicherlich mit Recht auf eine Klangverstärkung durch Blasinstrumente hin.

Auch die *Missa dominicalis III* (Nr. III der GA.) ist im großen und ganzen auf eine solche gerüstartige Disposition des Cantus firmus und seine Verteilung auf zwei Stimmen hin angelegt. Der Gesamtsatz aber zeigt in erhöhtem Maße die Neigung zur Auflockerung der konstruktiven Anlage wie zu einer gleichmäßigeren und stärkeren Beteiligung der anderen Stimmen am Gesamtgefüge, und zwar ganz im Sinne einer rationaler gehandhabten Durchimitation. Das machen schon die Satzanfänge des Kyrie-Christe-Kyrie deutlich. Besonders kennzeichnend für die mehr „motettische" Art dieser Messe ist aber das Gloria. Bereits die ersten zwanzig Takte vermitteln einen Eindruck von der weniger gebundenen Technik und von dem freieren Einsatz der Mittel. Devisenartig geht das *Et in terra* in paariger Imitation und diesmal echer Doppelchoranlage voraus. Die Takte 4—10 behalten diese doppelchörige Anlage bei; der Discantus wiederholt aber nicht den im Tenor vorgegebenen Choralabschnitt, sondern führt den Choral sinngemäß weiter. In Takt 9 setzt dann eine echte Durchimitation des choralischen *Laudamus te* in der Stimmenfolge Bassus–Tenor–Contratenor–Discantus — also von unten nach oben — ein, während im weiteren Verlaufe ab T. 13—15 Bassus und Tenor zu einem Kanon in der Quinte zusammentreten, und dazu die Oberstimmen, immer in leichter motivischer Anlehnung an den Choral, duettieren. Ab Takt 44 werden dann wieder Tenor und Discantus kanonartig miteinander verkoppelt. Dieser verhältnismäßig häufige Wechsel der Satztechniken auf kleinerem Raume, der sich einem mehr freien Einsatz der Mittel nähert, führt dann auch zu prägnanteren Gruppierungen des Gesamtsatzes, zu intensiverer Textdeklamation (besonders T. 112ff. wie überhaupt im *Qui-tollis*-Satz) und zu häufigeren Kadenzierungen. Bei alledem bleibt es jedoch durchaus fraglich, wieweit man bei diesen Erscheinungen etwa von einer „moderneren" Technik als in den ersten beiden Messen sprechen kann. Chorspaltungen und darauf erfolgende Zusammenschlüsse zum Vollchor, wie sie z. B. in den Tripla-Partien dieser Messe vorkommen, sind schon lange vor Senfl üblich gewesen. Die von Senfl angewandten Satzmittel sind vielmehr durch den andersartigen Anlageplan dieser Messe bedingt. Dieser selbst dürfte vornehmlich durch die schlichte, fast psalmodische Weise der choralischen *Missa minus dominicalis* veranlaßt sein, deren ununterbrochener Vortrag durch den Discantus unvermeidlich eine gewisse Monotonie zur Folge gehabt hätte. — Sanctus und Agnus Dei führen die hier angedeutete Linie ziemlich konsequent weiter, so daß die III. Dominicalis-Messe als Werk von in sich geschlossener Eigenart neben die anderen Dominicalis-Messen tritt.

Die *Missa ferialis* (Nr. IV der GA.) ist mit ihren kurzen, wirkungsvollen Sätzen nach Isaacs Vorbild ganz auf den Wechsel von Choral und Polyphonie eingestellt. Im Sanctus und Benedictus steigert sie die Polyphonie durch Kanonbildung zur Fünfstimmigkeit. Auch Pleni und Agnus sind kanonisch

angelegt. Satztechnisch gehört sie sonst in den Kreis der *Missa dominicalis III*.

Die *Missa paschalis* (Nr. V der GA.) sichert sich durch ihre Fünfstimmigkeit einen gesonderten Platz. Sie ist offensichtlich als liturgische Festmesse gedacht und hebt diesen festlich-feierlichen Charakter in all ihren Teilen hervor. Wenn schon die anderen Choral-Ordinarium-Messen Senfls ihren Zusammenhang mit der Kunst Isaacs nicht verleugnen können, dabei aber auch Gestaltungsprinzipien anderer Meister, insbesondere Josquins, in sich aufnehmen und verarbeiten, so bewegt sich Senfls *Missa paschalis* ganz auf Isaacs Bahnen. Bis in Einzelheiten der Cantus-firmus-Anlage, der Satztechniken und Satzdispositionen, der Melodie- und Figurenbildung, besonders aber der Klangtechnik und Klangdynamik sind hier die sehr engen künstlerischen Beziehungen Senfls zu seinem Lehrer zu erkennen. Sie alle aufzuzeigen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Das Wesentlichste ist wohl, daß Senfl sich Isaacs aus einem neuen Verhältnis zum Choral erwachsene, unerreichte Meisterschaft in der Polyphonisierung des Chorals, insbesondere kleinerer Choralabschnitte, zum Vorbild nahm, daß er weiterhin einen Grundzug der Isaacschen Choralpolyphonie neu zu verwirklichen trachtete: ihr geradezu sinnbildliches Schweben, ihre Schwerelosigkeit, die bei Isaac den Wechsel von Choral und Polyphonie sich fast unmerklich vollziehen läßt, die seiner Polyphonie den Geist des choralischen peumatischen Singens einhaucht und sie wie als bloße Vervielfältigung des Chorals zum Erklingen bringt. Und dies tut Senfl auch und gerade in jenem Satze, in dem er, formal von Isaacs Vorbild abweichend, dem Choral keinen selbständigen Platz zuweist: im Gloria. Es ist schon erwähnt worden, daß dieses Gloria sich durch eine sonst selten begegnende Vielheit von zum Teil sehr kurzen Sätzen auszeichnet. Darüber hinaus macht sich das Bestreben geltend, innerhalb der Sätze, insbesondere der größeren, die Abschnitte gegeneinander abzugrenzen und abzuheben, so etwa T. 12, T. 25, T. 30, T. 101ff., T. 257ff. Das geschieht weniger aus spezifisch formgestalterischen Gründen, sondern offensichtlich in Anlehnung an die kurzen Satzbildungen Isaacs. Das *Qui tollis* T. 145ff. ist z. B. ganz nach Isaacs Muster angelegt. Und so folgen auch Satztechnik und Stil dieser Messe dem Vorbilde Isaacs. So sehr allerdings die Prinzipien einander ähneln, so individuell verschieden sind sie gehandhabt. Was Senfl daraus macht, unterscheidet sich doch sehr von Isaac und zeigt ein ganz eigenes Gesicht. Unverkennbar ist zunächst die Absicht Senfls, die Formen zu weiten, größere Klang- und Bewegungsräume zu bilden, zugleich die Klangfolgen in eine festere Beziehung zueinander zu setzen. An die Stelle des schillernden Klangbildes Isaacs und seiner Klangschübe, die durch Cantus-firmus-Fortschreitungen bedingt sind, die von den bewegten Stimmen mitgemacht werden, spielt Senfl die Klänge aus und gibt ihren Folgen funktionalharmonischen Charakter. Senfl neigt zu dichterer, festerer Klanggestaltung wie überhaupt zu geschlossenerer, einheitlicherer Führung des Satzes. Auch seine Melodik und Figuration ist klanggebundener als die Isaacs und fließt schwerer. So verwirklicht er im Rahmen der alten Satzprinzipien die Ideale der neuen Generation und bewahrt sich zudem seine Eigenart. Am bemerkenswertesten ist wohl das Bestreben zu einer Intensivierung des Ausdrucks und zu oft expressiver Gestaltung (Gloria T. 30ff., T. 155ff., T. 257ff.). Besonders klar

veranschaulicht die Vertonung des *Qui tollis* (T. 145—171) Senfls Verhältnis zu Isaac: der Satz hat in dem gleichlautenden von Isaacs vierstimmiger *Missa paschalis* sein unverkennbares Vorbild. Die Dehnungen und Weitungen, das Hervorheben der Kontraste (bei *suscipe — deprecationem*) aber bekunden Senfls Streben zu intensiverer, expressiver Gestaltung und zeigen, welche Wege er über seinen Meister auf dessen ureigenstem Gebiet hinauszugehen sucht.

Ursprung sagt sicherlich mit Recht[1], daß die Choral-Ordinarium-Messen „bereits Senfls reifster Meisterzeit" angehören, und setzt sie in die Zeit kurz vor 1530. Eine zeitliche Ordnung dieser Messen — auch das betont Ursprung — ist kaum möglich. Dabei liegt die Annahme nahe, daß zumindest die ersten vier Messen innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes entstanden sind, vielleicht sogar unmittelbar nacheinander im Verfolgen des Wunsches, Choral-Ordinarium-Messen von verschiedenem Festlichkeitsgrade aus eigener Hand zur Verfügung zu haben. Die Frage einer zeitlichen Ordnung würde sich dann von selbst erledigen. Eines aber ist sicher: was diese Messen voneinander unterscheidet und was jeder einzelnen ihren eigenen Charakter verleiht, ist nicht im Sinne einer Entwicklung oder Stilwandlung zu verstehen. Das ist vielmehr das Ergebnis einer meisterschaftlichen Beherrschung der Mittel, die — dem Objekt, dem Zweck und der künstlerischen Konzeption entsprechend — verschieden eingesetzt und individuell behandelt werden. Viele wichtige Einzelheiten weisen auf eine ruhende Mitte, um die herum sich diese Werke gleichsam als das Ergebnis eines Grundplanes lagern. Man vergleiche nur die Gloria-Sätze miteinander: sie sind geradezu eine Demonstration für die jeweils sinngemäße Handhabung verschiedener, gleichzeitig zur Verfügung stehender Gestaltungsprinzipen, die je nach der gestellten Aufgabe verwendet werden. Mögen diese Messen nun gleichzeitig entstanden sein oder nicht, daß man sie zeitlich nicht ordnen kann, bezeichnet Wesentliches von Senfls Art, besonders aber von seinem Verhältnis zur Form der Messe. Es ergänzt zudem nur das Bild von Senfl, das unsere ersten Ausführungen ergeben haben. Senfl befindet sich in der für eine Übergangsgeneration typischen Lage. Er hat die freie Wahl unter der Fülle eines reichen Erbes und braucht nicht um einen neuen Stil und um neue Satztechniken mühsam zu ringen.

Damit ist auch für die beiden Transkriptionsmessen die entscheidende Frage gestellt. Leider ist für die *Missa super Nisi Dominus* (Nr. VI der GA.) die Modell-Motette nicht mit beigegeben, sondern einem der folgenden Motettenbände vorbehalten[2]. Für die *Missa super Per signum Crucis* (Nr. VII der

[1] Vorwort der GA., S. V.

[2] Dieser Aufsatz wurde bereits im Jahre 1938 als Besprechung der Messen Senfls verfaßt. Inzwischen ist die Motette *Nisi Dominus* erschienen (RD. 13). Der nun mögliche Vergleich zwischen Motetten-Vorlage und Messe bestätigt von neuem die völlig unschematische, künstlerisch reiche, aber planvoll disponierende Art Senfls. Cantus-firmus-artige Verarbeitung einzelner Hauptmotive der Motette (Kyrie — Christe — Kyrie, Sanctus — Osanna) wechselt ab mit variierender Übernahme kleinerer oder größerer Satzabschnitte wie z. T. ganz freier Gestaltung (Gloria, Credo). Auf Einzelheiten der Verarbeitung einzugehen, was sehr lohnend und aufschlußreich wäre, ist hier nicht möglich. Geradezu bestechend aber ist es, wie die vielfältigen Möglichkeiten der Verarbeitung und „Transskription" im Sinne einer planvollen Steigerung der Satzfolge eingesetzt werden.

GA.) hat sich die Vorlage noch nicht feststellen lassen. Die Messe hat Senfl zur Errichtung des Kreuzaltars in Tegernsee 1530 komponiert. Die Bestimmung der *Missa super Nisi Dominus* durch Ursprung als *Neue-Veste-Messe* wird man jedoch nur mit Vorsicht aufnehmen können. Die Neue Veste in München wird erst 1540 erstmals urkundlich als *de novo erectum* erwähnt, während die Messe bereits 1530 überliefert wird. So sehr die beiden Transkriptionsmessen sich in ihrem Satzbilde von den Choral-Messen unterscheiden, so weist doch gerade die *Missa super Nisi Dominus* manche Verwandtschaften mit ihnen auf. Auch Ursprung weist darauf hin, daß in ihr „die ältere Form der Transkriptionsmesse" nachwirkt. Trotz dieser unverkennbaren Neigung zu cantus-firmus-artigen Bildungen (vgl. auch Kyrie I und Osanna) ist im ganzen die *Missa super Nisi Dominus* auf ruhige, geraffte, akkordische Führung angelegt.

Ein spezifisch motettisches Satzbild bietet eigentlich erst die *Missa super Per signum Crucis*. Durchimitationen, Gruppenbildungen, Satzspaltungen, Wechsel von homophonen und polyphonen Abschnitten, wortgezeugte Motive wie überhaupt eine erhöhte Beachtung des Textes und seiner Eigengesetze (man beachte das *descendit* im Credo T. 63ff.) bilden hier die wesentlich bestimmenden Faktoren. Zugleich aber zeigt sich gerade in dieser „moderneren" Satzgestaltung ein klar erkennbarer Abstand Senfls von der Polyphonie der eigentlichen Josquin-Nachfolge, wie sie hauptsächlich von Gombert vertreten wird, dagegen aber ebenso deutlich seine unmittelbaren Beziehungen zur Kunst Josquins selbst. Wenn der Versuch einer zeitlichen Ordnung diese Messe sicherlich als jüngste wird betrachten müssen, so gilt jedoch für sie wie auch für die *Missa super Nisi Dominus*, was über die Choral-Ordinarium-Messen gesagt wurde: es ist sehr fraglich, wieweit die beiden Transkriptionsmessen einen Stilwandel von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung anzeigen, oder ob es sich nicht auch hierbei um das Ergreifen verschiedener, mehr oder weniger gleichzeitig gegebener Möglichkeiten handelt und darum, daß Senfl die verschiedenen Mittel immer nur den besonderen Aufgaben oder künstlerischen Zielsetzungen gemäß einsetzt. Vieles seiner Art spricht für das letzte. Doch wird nur eine vollständige Kenntnis der Motetten ein Urteil hierüber erlauben. Man darf deshalb den weiteren Senfl-Bänden mit Spannung entgegensehen.

Kleine Beiträge

Heinrich Schütz und seine Beziehung zu Liegnitz

Bei den Vorarbeiten zu einer Neuausgabe des Musikalienkatalogs der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina fielen mir zwei Stimmbände, Cantus und Altus, in die Hände, die die dem Fürsten Johannes Ullrich Eggenberg gewidmeten Cantiones Sacrae, Quatuor Vocum, von Heinrich Schütz, 1625, enthalten. Auf der zweiten Seite findet sich folgende im Auftrage Schützens geschriebene Widmung:

Dem Durchlauchtigen Hochgebornen
Fürsten vnd Herrn, Herrn Georg
Rudolphen, Hertzogen in Schle-
sien zur Liegnitz, Brieg vndt Gold-
berg, Röm:Key: auch in Vngern
vndt Böhmen Kön:May:Rath,
Cämmerern, vndt Vorwaltern der
Oberhauptmannschafft in Ober-
vndt Niederschlesien.

Vberschicket vntertheniger
AVTOR

Aus dieser handschriftlichen Widmung sehen wir einmal, welche Ämter und Titel Herzog Georg Rudolph in sich vereinigte. Dann aber ist diese Widmung dadurch für Liegnitz von besonderer Bedeutung, daß sie die einzige handschriftliche Widmung in den 480 Stimmbänden der Bibliothek ist. Infolge der schönen und gleichmäßigen Schriftzüge kann man annehmen, daß sie von einem Sekretär im Auftrage von Schütz in den Stimmband geschrieben wurde.

Wann und auf welche Weise Herzog Georg Rudolph mit Schütz bekannt wurde und wie das Verhältnis dieser beiden Männer zueinander war, ist aus dieser Widmung nicht zu ersehen. Vergegenwärtigen wir uns aber, daß der schlesische Dichter Martin Opitz mit Schütz in literarischer Verbindung gestanden hat, so ist es leicht zu erklären, daß der Herzog eben durch Opitz mit Schütz näher bekannt wurde. Denn einerseits lebte Opitz oft Monate hindurch am Hofe des Herzogs, der ihm Unterkunft und Lebensunterhalt gewährte, damit er seinen dichterischen Reformplänen leben konnte. Andererseits aber lieferte Opitz für Schütz auch Dichtungen, insbesondere den Text zu der Oper „Daphne".

So zeigt diese handschriftliche Widmung von Schütz einmal, daß Schütz auch zum Liegnitzer Hofe Beziehungen hatte, was wohl bisher von der Forschung nicht beachtet worden ist. Dann ist sie aber auch ein Beweis dafür, daß der kunstsinnige und musikliebende Herzog Georg Rudolph bestrebt war, mit allen Persönlichkeiten des damaligen musikalischen Deutschland in Verbindung zu treten, wie auch aus den noch vorhandenen Notenbeständen seiner Bibliothek ersichtlich ist.

Wolfgang Scholz, Liegnitz

Ein unbekannter Brief von Bartholomäus Gesius

Bei der Durchsicht der Akten des Stadtarchivs Liegnitz fand ich folgenden Brief:

Edle, Ehrenveste, Groszachtbahre, Hoch- vnd
Wohlgelarte, Hoch vnnd Wolweyse Groszgünstige liebe Herrn

Selbigen seindt meine iederzeit wiewol geringe vnd vnbekandte iedoch bereitwillige dienste, Nebest wünsching von Gott dem Allmächtigen bestendige leibes gesundheit, langes leben, glückliche Regierung Zeitliche vnnd ewige wolfart beydes an Seel vnndt Leib iederzeit bevohr. E. E. Hoch vnnd Wolgelarte Hoch- vnd Wolweyse Groszgönstige Hr. Es ist leider in diesen letzten betrübten vnnd elenden Zeitten dahin kommen das die Nutzbahren freyen Künste von meisten theil wenig geachtet viel weniger geschützet vnnd gehandhabet werden. Jedoch weil der barmherzige getrewe Gott dieselben, fürnemlich aber die Edle freye Kunst Musicam, Zum schönen lieblichen Vorbilde der himlischen Engelischen Cantorey vnnd zukünftigen ewigen freuden in dieser Welt Zur seines göttlichen Nahmens ruhm, Lob, Ehr, vnnd Preisz wil erhalten haben, so erweckt vnd erhelt er Zu allen Zeiten etliche Nutrices vnnd mächtige Förder, Die neben andern Künsten auch Musicam die hochnöttige freye Kunst liebhaben, vnnd mit allen geneigten willen fortpflanzen helffen, damit in der Christlichen Kirchen sein göttliches Wort nicht allein geprediget, sondernn auch mit lieblichen Stimmen ihm Zu trost celebriret, erhalten vnd gesungen werde. Weil den keinn zweiffel Es werden die E. E. Groszachtb. Hoch, vnndt Wolgep. Hoch vnnd Wolweyse groszgönstige Hr auch ausz besonder angeborner Natur vnnd geblütte allen Zur Ehre gottes vnnd nützlichem brauch der Kirchen dienenden freyen Künsten zubefodern, in allen gutten geneiget sein, zumaszen dem die E. E. Groszachtb. Hoch vnnd Wolgelarte, Hoch vnd Wolweyse, Groszgünstige Hr vnter die Nutrices vnnd förderr, die Gott in diesen letzten Zeitten seiner Kirchen vnnd derselben nützbahren Künsten, erweckt vnnd erhelt, mit allen ehren vnnd hohen ruhm billich zurechnen, Also habe ich dieses bey gefügte Motetlein so vnlengst von mir componiret E. E. Groszachtb. Hoch vnd Wolw. Hr gutter wolmeinung vnterdienstlich offeriren, dediciren, vnd zuschreiben wollen, mit gantz geflieszener bitt, Dieselbe in gönstiger beliebung auff vnd annehmen, vnnd solche meine geringschätzige Mühe vnd Arbeit gönstig belieben vnnd gefallen laszen, mich vntter dero mechtiger Schutz vnnd Patrocinium groszgönstige sich laszen commendiret sein, vnd meine groszgönstige Herrn Patroni, vnd beförderer alezeit zu sein vnd zu bleibenn. Womit dieselben Zu langwieriger bestendiger gesundheit glückseliger Regirung Ihres Stadts Regiments, vnd aller gedeylichen vnd ersprieszlichen Leibes vnnd der selen wolfarth dem frommen getrewen Gott in seine Allmechtige vnd Heylsahme Obacht Ich vnterdienstlichst vnnd getrewlichst wil befohlen haben. Datum Fraustadt den 7. Octobr: Anno 1635.

E. E. E. Groszchtb. Hoch vnnd Wolgelarte,
Hoch vnnd Wolwe: E. Hr.

Iederzeit
Dienstwilliger vnnd
Beflieszener

Bartholomäeus Gesius.
Cant: Ibid:

Der Brief fand sich zwischen Akten, Bewerbungsschreiben und anderen Briefen von Musikern an den Rat der Stadt Liegnitz. Sein Inhalt bedarf keiner weiteren Erklärung. Wer aber ist dieser Bartholomäus Gesius? Der bisher bekannte Kantor und Komponist desselben Namens starb schon um das Jahr 1613 in Frankfurt a. O. an der Pest[1], der Brief ist jedoch datiert: Fraustadt, den 7. Octobr. 1635, also etwa 20 Jahre nach dem Tode des bisher bekannten Bartholomäus Gesius. Stammt er nun von einem Sohn des Letzgenannten? In dieser Annahme werden wir bestärkt durch eine Notiz in den Matrikeln der Universität Frankfurt a. O. Hier heißt es: *18. Febr. 1610 Bartholomäus Gesius, cantoris filius dedit/iur. 1627 rect. Scarlachio.* Bei weiteren Erkundigungen über die Persönlichkeit von Bartholomäus Gesius (Sohn) gelang es mir, noch folgende Daten festzustellen: Von 1632 bis 1641 war er Kantor an der Lateinschule zu Fraustadt, ging 1641 für kurze Zeit nach

[1] Wenn Eitner in seinem Quellenlexikon, Bd. IV, S. 214 das Todesjahr „1621 oder bald darauf" angibt, so dürfte das nicht ganz stimmen. Denn schon Walther schreibt in seinem Lexikon von 1732 . . . „und nach seinem Tode anno 1614 . . ." Das Jahr 1613 als Todesjahr von Bartholomäus Gesius gibt auch R. Schwartze an, indem er schreibt: „B. Gesius starb 1613 in Frankfurt a. O. wahrscheinlich an der damals herrschenden Pest." Vgl. R. Schwartze, „Mitteilungen des historisch-statistischen Vereins zu Frankfurt a. O, 1868" und M. f. M., 16. Jahrg., 1884, S. 105.

Thorn, und von 1642 bis 1659 finden wir ihn an der Lateinschule in Glogau, ebenfalls als Kantor[1]. Dann sind weitere Daten nicht mehr zu ermitteln. Eine andere Frage ist die, welche Motette Gesius (Sohn) komponierte und dem Rat der Stadt Liegnitz dedicierte. Die Bibliotheca Rudolphina besitzt 124 handschriftliche und 6 Druckwerke von Bartholomäus Gesius. Es wäre nun Aufgabe weiterer Forschung, festzustellen, welche Kompositionen vom Vater und welche vom Sohne sind. Da Gesius (Sohn) in seinem Briefe keine näheren Angaben über die Motette macht, so dürfte ihre Auffindung nur an Hand von Stilvergleichen möglich sein. In welcher Weise der Rat von Liegnitz sich für dieses Geschenk erkenntlich zeigte, darüber sagen weder die Akten etwas noch die Rechnungsbücher, soweit bis jetzt bekannt ist. Für die musikwissenschaftliche Forschung dürfte es aber von Interesse sein, daß Bartholomäus Gesius, Vater und Sohn, persönliche wie musikalische Beziehungen zu Liegnitz hatten, an dessen Spitze damals der wissenschaftlich wie musikalisch gleichermaßen interessierte Herzog Georg Rudolph stand.

Wolfgang Scholz, Liegnitz

Neue Bücher

Bericht über den Internationalen Kongreß „Singen und Sprechen" in Frankfurt a. M., 1938. Verlag R. Oldenbourg, München-Berlin.

Es ist schwierig, aus der Überfülle das Besondere hervorzuheben; um so mehr, als jeder Vortrag Endpunkt oder Auszug einer persönlichen Erfahrung und Arbeitsweise ist. Im engen Rahmen dieser Besprechung muß auf jene Beiträge verzichtet werden, die vorwiegend Tatsächliches bringen, ohne daß damit Wert und Eigenart des Vorgetragenen verkannt werden soll. Eine Übersicht über die Arbeitsgebiete, nach denen die Reihe der Vorträge im Bericht angeordnet ist, zeigt wohl am besten die Vielfalt des Stoffes: Musikgeschichte; Rasse, Anatomie, Recht; Sprecher und Redner; Physik; Gesangspädagogik; Chorleiter; Film, Stimme und Bewegung; Schauspiel, Oper, Konzert; Biologie; Sprechkunde; Sprecherziehung; Psychologie; Rundfunk. — Nach vorwiegend musikgeschichtlichen Vorträgen von Osthoff (Frankfurt), Müller-Blattau (Freiburg) und Goslich (Berlin) behandelt Zwirner (Berlin) „Schallplatte und Tonfilm als Quellen sprech- und gesangskundlicher Forschung"; in fesselnder Weise beschäftigen sich Vorträge von Bose (Berlin) und Wüsthoff (Frankfurt) mit rassischen und vererbungswissenschaftlichen Fragen; Treumann-Mette (Berlin) gibt (mit Abbildungen) Leitsätze für Zahnprothetik bei Sprechern und Sängern; Wittsack (Halle) tritt mit guten Gründen für die Deutung von Gedichten durch nachgestaltendes Sprechen ein (unter Ablehnung einer intuitionslosen, mancher Hilfsmittel bedürftigen Arbeitsweise); Peterß (Berlin) bringt eine klare Übersicht der Aufgaben des Sprechkünstlers, ein Thema, das dann von Blaß (Berlin) weiter ausgesponnen wird. Sehr eingehend behandelt Weller (Köln) das Thema „Autorenabend oder Rezitationsabend?". Clewing (Berlin) verlangt die Lösung der Aufgabe, „den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu setzen" — mit geschickten Hinweisen auf Wagner, Hey und Spieß. Hier steht auch ein Satz, der später (Gesangspädagogik!) größere Beachtung verdient hätte: „Über allem stehe die ernste Forderung, in vollkommener Übereinstimmung mit den physiologischen Wahrheiten zu arbeiten." Von besonderem Reiz ist ein Vortrag von Börries Freiherr v. Münchhausen über „40 Jahre Dichtervorträge — Erfahrungen und Grundsätze", weil er in ausführlicher Offenheit auf Einzelheiten eingeht. In der physikalischen Abteilung berichtet Trendelenburg (Berlin) von neuen physikalischen Erkenntnissen über Sprachklänge; Michel (Hannover) und Meyer (Berlin) behandeln raumakustische Fragen; Janowsky (Berlin) teilt fesselnde Einzelheiten über Sprechen und Hören bei erschwerten äußeren Bedingungen aus dem Laboratorium von Siemens & Halske mit, und Vierling (Hannover) beschließt diese Abteilung mit Untersuchungen über die spektrale Zusammensetzung der menschlichen Stimme in ihrem zeitlichen Verlauf im Zusammenhang mit der Stimmbandschwingung.

Zum Thema der nun folgenden Kerngruppe von Vorträgen über Gesangspädagogik wäre manches zu sagen; hier nur so viel: es scheint für ewige Zeiten unmöglich zu sein, auf diesem Gebiete irgend etwas auszusprechen (man muß nicht einmal ablehnen oder zustimmen), ohne

[1] Diese Daten verdanke ich Herrn Oberstudiendirektor Dr. Schlechtweg, Fraustadt, dem Leiter des Vereins für Erforschung und Pflege der Heimat.

Spannungen und Einseitigkeiten heraufzubeschwören. Die Halbwissenschaftlichkeit der Materie, zusammen mit einer zuweilen vielleicht allzu bereitwillig zugestandenen Würde der Erfahrung (nicht immer ergibt die Summe richtiger Einzelerkenntnisse eine gegen Irrtümer gesicherte „Methode“!), bringt es mit sich, daß Meinungen, über die sich reden ließe, in den verschiedenen Lagern mit einer Verbissenheit verteidigt werden, die in die Zeit der Glaubenskämpfe gehört. So muß auch der Unbefangenste zu dem Eindruck kommen, daß es manchmal weniger um den Erkenntniswillen geht als um die Verteidigung der einmal bezogenen Stellung. — Klug und eingehend behandelt Pietzsch (Dresden) Nachwuchsfragen für Sänger und Spielleiter; Wicart (Paris) untersucht Resonanzprobleme und solche der (französischen) Phonetik; Moll (Wandsbek) steuert ausführliche Bemerkungen zu eigenen Diapositiven und Modellen bei; Emge (Berlin) zieht gute und beste Geister der Vergangenheit heran, um eine sorglichere Stimmbildungsarbeit zu fordern. Der Beitrag von Trommer (Berlin) fußt auf der leider richtigen Erkenntnis: „Unsere Pädagogik hat sich noch nicht einmal die Ergebnisse aus wissenschaftlicher Forschungsarbeit der letzten zwanzig Jahre zu eigen gemacht“ und bringt dafür schlagende Beispiele; Streck (Berlin) ruft — leider mit Recht — aus: „Wir wollen endlich aus dem Mittelalter auf diesem Gebiet herauskommen“ und lehnt die „mehr oder weniger komischen Vorstellungen“ ab, die „der arme Schüler nun auch alle haben soll“; Rühlmann (Berlin) fordert mit guten Gründen die Einrichtung eines „Schulopernthcaters“, das keinen Spiel-, sondern einen Arbeitsplan haben müßte. Isabella Manucci de Grandis (Mailand) lehnt allzu empirische Methoden ab und verlangt physiologische Kenntnisse; Scolari (Italien) gibt einen Überblick über die Entwicklung des Belcanto und seine Bedeutung für unsere Zeit; Cairati (Zürich) vergleicht Vorzüge und Vorteile der beiden Singarten Deutschlands und Italiens. Boruttau (München) behandelt in schönen, wissensreifen Ausführungen die ähnlich liegende Frage nach dem Timbreunterschied zwischen italienischen und deutschen Stimmen und mißt dabei der Form des harten Gaumens hohe Bedeutung bei. Sehr klug und von wohltuend verträglicher Ernsthaftigkeit der Vortrag von J. Forchhammer (München) über „Stützen und Stauen“. V. Forchhammer (Kopenhagen) berichtet über die Rutz-Sieversschen Forschungen. Eine Sonderstellung in dieser Vortragsgruppe nehmen die Ausführungen von Frau Martienßen-Lohmann (Berlin) ein, weil sie im Gegensatz zu den meisten anderen Beiträgen Einzelheiten bringen, auf die einzugehen hier leider kein Raum ist. Gerade weil apodiktische Ausführungen aus prominentem Munde breitesten Widerhall finden, wäre mit um so größerer Sorgfalt zu untersuchen, ob nicht im Interesse des gemeinsamen Zieles und der im Wollen gleichgerichteten Arbeit wenigstens einige Punkte (z. B. die offensichtlich unausrottbare — völlig unphysiologische — Theorie von den drei Registern) sine ira et studio revidiert werden könnten. Aber leider sind die Beteiligten dazu nicht bereit und sprechen gegen alle Wissenschaft von „Grundtatsachen der Stimmforschung“!

Die meisten der folgenden Vorträge haben mehr informatorischen Charakter und müssen aus Raummangel hier übergangen werden. Sehr lebendig dann die Ausführungen von Nießen (Köln) über das Wort als motorischen Antrieb für Geste und Gesang. Leyhausen (Berlin) untersucht die verschiedenen Ursachen und Arten der Sprechbewegungen mit einem fein einfühlenden Sinn für die einzelnen Wege zum künstlerischen Ausdruck. Generalintendant Hartmann (Duisburg) rückt den Wert der Wortgestaltung als ausdrucksschöpferischen Faktor ins rechte Licht. Aus lebendiger Erfahrung schöpft der Vortrag von Niedecken-Gebhard (Berlin) über monumentale Festspielgestaltung. Roennecke (Berlin) beleuchtet in klarer Eindringlichkeit die Ausdrucksfähigkeit des Gesangs und der Sprache als Grundlage schöpferischer, dramatischer Gestaltung und kommt zu dem begrüßenswerten Schluß: „Der künstlerische Hochzeitsmensch ist wichtiger als der künstlerische Begräbnismensch“. Generalintendant Schlenk (Breslau) führt u. a. aus, daß „Sprache und Gesang nichts anderes sind als Ton und Begriff gewordene schwingende Übertragung der ewigen Lebensbewegung“. Oberspielleiter Köhler-Helffrich (Breslau) unterstreicht die Wichtigkeit des Operndialogs, und Budde (Marburg) beschließt diese Abteilung mit einem instruktiven Vortrag über Wortregie auf der Freilichtbühne. Die Fülle von Mitteilungen und Anregungen aus den Gebieten der Biologie, der Sprechkunde, Sprecherziehung, Psychologie und des Rundfunks kann hier nicht einmal andeutungsweise erfaßt werden. Unter den Beiträgen zur Sprechkunde nimmt der Vortrag von Geißler (Erlangen) durch seine herzwarme Sprache eine Sonderstellung ein.

Das Buch, gut ausgestattet und schön gedruckt, ist geeignet, Sängern, Sprechern und Lehrern beider Gebiete sehr viel Anregungen zu geben. Wilhelm Schmidt-Scherf, Koblenz

Federico Ghisi,

Alle fonti della monodia. Due nuovi brani della „Dafne“ e il „Fuggilotio musicale“ di G. Caccini. F^lli^ Bocca, Milano 1940. 78 S.

Unter dem Titel „Alle fonti della monodia“ veröffentlicht der bekannte Florentiner Musikforscher zwei Aufsätze, die eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis der Anfänge der begleiteten Monodie darstellen.

Der erste, „Due nuovi brani della ‚Dafne‘“, bringt die Ergebnisse systematischer Forschungen des Autors zur Geschichte der frühesten Oper. Seit H. Panum 1888 zufällig im Ms. Brüssel 704 zwei

Stücke der verschollenen ersten Oper *Dafne* entdeckte, ist gerade auf diesem Gebiet Neues nicht mehr ans Licht gefördert worden. Ghisi ist es nun durch Vergleich der Stücke einer Sammelhandschrift des späten 16. Jahrhunderts (Florenz, Nat. Bibl., Cod. Magliabechi 66, Classe XIX) mit den Textanfängen aus allen ihm zugänglichen Libretti der Zeit gelungen, außer zwei weiteren Stücken aus der Oper *Dafne* drei zeitlich noch vor der *Dafne* liegende Zeugnisse des stile recitativo zu entdecken:

1. den Gesang der Nacht *Fuor dell'humido nido,* Musik von Piero Strozzi, Cod. Magl., Nr. 46, 1579 als *Carro della Notte* von Caccini anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten für Francesco de Medici und Bianca Cappelli gesungen.
2. *Io che dal ciel cader farei la luna,* Cod. Magl. 66, Nr. 51, Musik von Caccini, aus dem 4. Intermedium zur Feier der Hochzeit von Ferdinand I. de Medici mit Christina von Lothringen. (Hiervon waren bisher nur Teile des 1. und 6. Intermediums bekannt.)
3. *Serenissima donna il cui gran nome,* Nr. 49, aus den *Maschere di Bergiere* von 1590.

Die neu aufgefundenen Stücke aus der *Dafne* sind: Der Prolog des Ovid *Da' fortunati campi ove immortali* (Cod. Magl. 66, Nr. 104) und (Nr. 105) der Gesang des Amor aus der 2. Szene *Chi dai lacci d'amor vive disciolto.*

Gh. sieht mit Recht in dem *Carro della Notte* von Piero Strozzi, der dem Hause Bardi sehr nahe stand, einen Ausfluß der Bestrebungen der Florentiner Camerata. Er glaubt von hier auf die Art schließen zu dürfen, in der Vinc. Galilei die ersten begleiteten Rezitative sang, und damit die ersten Versuche auf diesem Gebiet quellenmäßig belegt zu haben. Von dem syllabischen Deklamieren der *Notte* bis zu dem elf Jahre späteren Gesang aus den *Maschere di Bergiere* ist bereits ein weiter Schritt. Reiche Fiorituren an den Zeilenenden zeigen, daß die Freude am virtuosen Gesang die klassizistischen Spekulationen überwuchert hat. Durch lebhafte Rhythmik gelingt eine plastischere Gestaltung des Textes. Hier stehen wir bereits in der Nähe der *Nuove musiche* Caccinis, die mit einer reichen Auswahl im Cod. Magl. 66 vertreten sind.

Mit den neu entdeckten Stücken aus der *Dafne* rundet sich unser Bild von dieser ersten Oper in erfreulicher Weise. Allerdings kann es noch lange nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen. Bekannt sind heute:

der Prolog des Ovid, komp. v. Jacopo Peri, Cod. Magl. 66, 7 Str. zu 4 Zeilen.

Szene I fehlt ganz.

Szene II: Gesang des Amor (*Chi dai lacci d'amor*), komp. v. Jacopo Peri, nur in Cod. Magl. 66. 8 Zeilen = 2 Str. Es fehlt der Dialog von Venus und Apoll und 5 Str. Schlußchor.

Szene III—V fehlt ganz.

Szene VI: 3 Str. am Ende des Monologs des Apoll (*Non curi la mia pianta*), komp. v. Jacopo Corsi, Cod. Magl. 66 und Brüssel 704; sowie der Schlußchor des Werkes (*Bella ninfa fuggitiva*), komp. v. J. Corsi, Brüssel 704; Cod. Magl. 66 nur Text. Es fehlt der rezitativische Anfang des Monologs Apollos. (Die beiden letzteren erstmals veröffentlicht von Panum, Musikal. Wochenblatt, 1888).

Wir haben also immer noch kein Beispiel für die Gestaltung des Dialogs in dieser frühesten Oper. Wohl aber kennen wir jetzt den Kompositionsstil für vier Stücke verschiedensten Charakters. Mit würdigem und doch lebhaftem Pathos singt Ovid in strophisch gegliedertem Rezitativ den Prolog. Von heiterer Grazie erfüllt ist die leichte Kanzonette des Amor (im Tripeltakt). Der Monolog des Apoll ist wiederum ein strophisches Rezitativ, ähnlich dem des Ovid. Mit einem schlichten, isorhythmischen Satz, der durch einige Synkopen belebt wird, schließt das Werk.

Dankenswerterweise fügt Gh. die Übertragung von vier der von ihm aufgefundenen Stücke bei. Es bleibt nur zu bedauern, daß bei der geringen Auflagenhöhe das Buch nicht vielen Interessenten zugänglich sein wird.

Besonderen Wert erhält die Studie dadurch, daß Gh. ein thematisches Verzeichnis des gesamten Cod. Magl. 66 gibt, der außer den besprochenen noch zahlreiche Stücke, vielfach mit Angabe des Komponisten, enthält. Ferner werden thematische Verzeichnisse von bisher unbekannten und anonymen Kompositionen aus zwei inhaltlich verwandten Hss. (Codd. Florenz, Magl. 24 und 25, Classe XIX) mitgeteilt.

Die andere der beiden Studien behandelt mit Caccinis *Fuggilotio musicale* denjenigen Zweig des monodischen Gesangs, der unabhängig von den Erfordernissen bühnenmäßiger Darstellung

ganz besonders zur Ausbildung des ariosen Gesangs beitrug. Die Darstellung leidet allerdings etwas unter dem Fehlen der Noten. Die geringen Beispiele und Hinweise auf solche in Ehrichs Dissertation über Caccini beheben den Mangel keineswegs. Immerhin erhalten wir eine Charakteristik von Caccinis späterem Schaffen. Der alternde Meister wendet sich vom eigentlichen, von ihm selbst begründeten Ziergesang ab und zeigt sich als Beherrscher satztechnischer und harmonischer Feinheiten. (Er versucht sich unter anderem in Variationen über den Romanesca-Baß, die Gh. Veranlassung zu vergleichenden Ausführungen geben.) Caccini sucht, über die Bestrebungen der Camerata, in der er selbst in seiner Jugend mitwirkte, hinausgehend, den inzwischen gar zu sehr ins Virtuose abgeglittenen Sologesang zu vertiefen. Es ist kein Zufall, daß gerade dieses Werk bei den Zeitgenossen den geringsten Widerhall weckte und keines der Stücke Aufnahme in die zeitgenössischen Sammelhandschriften fand.

Eigentümlicherweise fußt diese Abhandlung Gh.s auf den fragmentarisch hinterlassenen Ausführungen des Gesangsmeisters und Forschers Vittorio Ricci. Durch die Art, wie das Vorbild großenteils wörtlich zitiert wird, wirkt die Darstellung allerdings stellenweise nicht ganz übersichtlich.

Ursula Lehmann, Berlin

Günter Haußwald,

Johann David Heinichens Instrumentalwerk. Wolfenbüttel und Berlin 1937. Georg Kallmeyer Verlag.

In den zusammenfassenden Musikgeschichtswerken der letzten Jahrzehnte ist Johann David Heinichen von wenigen Ausnahmen abgesehen (Dommer-Schering bzw. H. J. Moser, Bd. II) nur ganz am Rande als Gewährsmann in Generalbaßfragen, Dresdener Hofkapellmeister oder Opernkomponist erwähnt, wenn nicht ganz übergangen worden. Es ist dies eine für den Kenner der Barockepoche bedauerliche Tatsache (vgl. ZfM. XVII, S. 312); repräsentiert doch gerade der Instrumentalkomponist Heinichen sehr würdig jene Komponistengeneration um Joh. Seb. Bach, deren stilistische Haltung nach Bückens glücklicher Erkenntnis im Sinne einer Überschneidung von ausklingendem Barock und kräftig vorandringender Galanterie zu begreifen ist. Nach G. A. Seibels Lebensbeschreibung (1913) und R. Tanners Würdigung des Opernschaffens (1916) standen noch Monographien über die weltlichen und kirchlichen Vokalwerke wie über die Instrumentalkompositionen Heinichens aus. Haußwald hat die zweite dieser lohnenden Aufgaben mit Umsicht und Geschick gelöst. Im Streben nach allgemeingültiger Zusammenschau gelingt es ihm, das zeitbedingt Typische von Heinichens persönlicher Art in dessen Tonsprache abzusetzen und so über den engeren Rahmen der Arbeit hinaus wertvolle Beiträge zur Wesenserfassung des mitteldeutschen Instrumentalstils im beginnenden 18. Jahrhundert zu vermitteln, die zum größten Teil als verbindlich bezeichnet werden dürfen. Seibels Biographie erfährt einleitend wertvolle Ergänzungen bzw. Vertiefung. In der bibliographischen Grundlegung gelingt es Haußwald über Seibel hinaus 10 Werke Heinichens nachzuweisen sowie die Titel von 16 verschollenen Kompositionen zu eruieren (S. 16ff.); unter den zweifelhaften Werken werden je eines mit großer Wahrscheinlichkeit A. Lotti und Chr. Graupner, mit einiger Wahrscheinlichkeit ein Stück Telemann zugewiesen sowie im Hinblick auf nachweisbare Beziehungen zwischen J. S. Bach und Heinichen des letzteren Verfasserschaft für das „Kleine harmonische Labyrinth" (Bach-Ges.-A. XXXVIII) neuerlich betont. Fünf gut fundierten Abschnitten („Quellenkritik", „Geschichtliche Umwelt", „Formfragen", „Gestalthafte Einzelzüge", „Die Rolle der Instrumente") folgt ein völlig neu gearbeiteter, modernen Anforderungen entsprechender thematischer Katalog der Instrumentalwerke, der nunmehr an Stelle des unvollständigen und nicht ganz korrekten von Seibel zu treten hat. Die im Vergleich etwa mit Telemann noch sehr starke Verpflichtung Heinichens an den Barock bei gleichzeitig offenbar werdendem Durchbruch galanter Ausdrucksweise wird von den in der Inhaltsübersicht genannten Ansatzpunkten aus überzeugend dargestellt.

Im einzelnen wären folgende Punkte zu diskutieren bzw. zu ergänzen. S. 11: Heinichens „Neu erfundene und Gründliche Anweisung" (1711) besitzt auch die Nationalbibliothek Wien. — S. 12: der „Generalbaß in der Composition" (1728) ist ferner zu finden in U. B. Rostock, Nationalbibliothek Wien und Musikwissenschaftl. Seminar d. Univ. Wien. Eine Braunschweiger Aufführung des *Hercules* in G. C. Schürmanns Bearbeitung (1723) hat Gustav Friedrich Schmidt nachgewiesen („Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel", 1. Folge, München 1929, S. 15, und „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns", Bd. I, Regensburg 1933, S. 152f.). Ferner vgl. zu *Mario* (1709) Schmidts „Schürmann", Bd. I, S. 68 bzw. 140f. und 216, wo neue Textbuchfundorte der Oper angegeben sind. — S. 28ff.: Die Beschreibung der Schriftzüge Heinichens mit Worten verrät deutlich, wie wenig exakt sich in musicis etwas auf diese Weise aussagen läßt. Ein Faksimile von Heinichens Handschrift wäre sehr begrüßenswert gewesen. Auch wird angesichts solcher Überlegungen der Wunsch nach systematischer Erforschung der Kopistenhandschriften lebendig — eine gewiß notwendige Aufgabe landschaftlicher Musikforschung! — S. 35: bei Besprechung von G. Gabrielis *Canzoni da sonar* zieht man heute wohl besser den Neu-

druck der „Istititioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana" (Mailand 1932) als Wasielewskis Neudruck von 1874 heran. — S. 46: Die Triosonaten in Riemanns Coll. mus. Nr. 23 und 44 stammen nicht von Caldara, sondern von John Ravenscroft, wie ich schon vor recht langer Zeit nachweisen konnte (Z. f. M. W. XII, S. 248). Leider hat auch eines der letzterschienenen Musiklexika von dieser bibliographischen Richtigstellung nicht Notiz genommen. — S. 46: Die „chromatische Färbung" in den Triosonaten Albinonis ist an sich noch kein Beweis für dessen „bewußte Abkehr von barocker Satzgestaltung". Die Stilisierung des barocken Quartfalltypus in den Sonaten, Nagels Musikarchiv Nr. 9, 34 und 74, beweist vielmehr Albinonis Barockverbundenheit. Viel wichtiger ist als Beweismoment für den an sich richtig betonten Modernismus Albinonis die Überwindung des a-tre-Prinzips durch das Soloprinzip in des Meisters Triosonaten (vgl. Z. f. M.W. XVII, S. 283 und 385). — S. 50: Unter den Suitenkomponisten des deutschen Frühbarock wäre doch vor allem auch Paul Peuerl zu nennen. — S. 54: Ein thematisches Verzeichnis des hier erwähnten Johann Pfeiffer findet sich in meinem „Paganelli" (1928); ebenso habe ich da S. 27 über die angezogenen Ouvertüren Pfeiffers gehandelt. — S. 55 muß es wohl Monteverdi statt Caccini heißen. — S. 62: Für die Wahl einsätziger „Sonderformungen" dürften doch „äußere Umstände" bestimmend gewesen sein, handelt es sich ja zum Teil um erwiesenermaßen kirchliche Gebrauchsmusik. Mozarts bekannter Brief an Padre Martini von 1776 ist Generalbeweis, wie sich diese den jeweiligen liturgischen Forderungen anzupassen hatte (vgl. „Deutsche Musikkultur" I, S. 343); z. B. schreibt auch Fux einsätzige Kirchensonaten für Wien mit Rücksicht auf den dort geltenden Brauch, wie unlängst richtig betont wurde (Andreas Ließ, „Die Trio-Sonaten von J. J. Fux", Berlin 1940, S. 44 und 46). — S. 87: Die Aufgabe des strengen Fugenprinzips im Allegro der französischen Ouvertüre ist nicht Symptom der Abkehr von „barocker Gestaltungskraft", vielmehr Beweis für Heinichens Französisieren. Bekanntlich handhabt ja Lully das Fugenprinzip im Allegro seiner Ouvertüren sehr lax; auch schon bei Purcell „unterbleibt häufig die Fugierung im Allegro" (R. Haas, „Die Musik des Barocks", Potsdam 1928, S. 234). Das an gleicher Stelle mitgeteilte Skalenthema belegt übrigens ebenso Heinichens Verpflichtung dem französischen Barock gegenüber (vgl. Z. f. M. W. XVI, S. 559) wie zahlreiche andere Notenbeispiele in Haußwalds Buch (vgl. z. B. die charakteristischen Wendungen auf S. 98 mit den Z. f. M.W. XVII, S. 315f. aufgezeigten). — S. 93: Ob der Akkord wirklich „nicht primär melodiegestaltend" ist, sondern „nur die klangliche Umwelt der mehr oder weniger verwaschene Hintergrund, von dem sich klar und eindeutig die Melodiegestaltung abhebt", möchte ich auch bei Heinichen noch bezweifeln. Gerade das Primat der harmonischen Fläche ist doch stilistisches Einheitsmoment der drei Barockepochen (Z. f. M.W. XVII, S. 379), und hierin erweist sich auch Heinichen noch durchaus im Sinne der Haußwaldschen Erkenntnis als barockverpflichtet. — S. 129: Das dritte Beispiel stellt keinen Fall von „Violinbässen" dar, da hier das Hauptkriterium, nämlich „fehlende tiefe Bässe" (Tanner, S. 26), nicht gegeben ist. — S. 186f.: Die Symphonie IV, 2 des Haußwaldschen Katalogs ist auch in der Nationalbibliothek Wien überliefert, allerdings mit abweichender Satzbezeichnung und (nach Haas, „Die estensischen Musikalien", Regensburg 1927, S. 125) veränderter Themenphysiognomie. Erich Schenk, Wien

---

Erwiderung. Rudolf Gerber hat (AfMF VI, 182ff.) versucht, meinem Buch über Gluck die Wissenschaftlichkeit abzusprechen. Sein hochfahrender Ton ist eine Geschmacksfrage. Hier will ich nur zur Beleuchtung seiner Methode einige sachliche Punkte erörtern. So behauptet G., das von mir S. 30 erwähnte Todesdatum des Fürsten Philipp Hyazint v. Lobkowitz „Dezember 1735" sei falsch, der Fürst sei am 21. Dezember 1734 gestorben. Meine Quelle war das allbekannte, vielbändige Lexikon österreichischer Biographien von Wurzbach, dessen vielfältig belegter Aufsatz über das Haus Lobkowitz „21. (oder nach anderer Quelle 31.), Dezember 1735", angibt. Wenn G. eine bessere Quelle hat, so möge er sie doch nennen; man wird für eine Verbesserung immer dankbar sein, ohne daß der Vorgänger, der immerhin erstmals die verschiedenen Lobkowitze auseinanderzuwirren sich bemüht hat, darum gleich unwissenschaftlich zu heißen braucht.

Oder G. schreibt: „Ferner fällt die Reise des jungen Fürsten Ferdinand Philipp nach London in die Zeit nach der Frankfurter Krönung im September 1745 und ging nicht über Turin und Paris, sondern über Belgien und Holland." Da auch ich mich um „primäre Quellen" bemüht hatte, schrieb mir das fürstlich Lobkowitzsche Archiv in Raudnitz unterm 23. November 1939, die Kaiserkrönung habe „1744" stattgefunden, die Reise des Fürsten habe von da über Brüssel, Antwerpen, Rotterdam, Calais, Dover, Canterbury nach London geführt. 1747 sei er von hier mit dem Herzog von Newcastle nach Genua, dann allein durch Italien gereist, 1749 nach Berlin gekommen usf. Nun schreibt Anton Schmid S. 27 (und es ist schwer vorstellbar, daß er sich ein solches Detail aus den Fingern gesogen haben sollte): „Gluck begab sich noch im Jahre 1745 in Gesellschaft seines hohen Gönners, des kunstsinnigen Ferdinand Philipp v. Lobkowitz, der gerade zu jener Zeit eine Reise durch Italien, Frankreich und England unternahm, von Turin aus über Paris nach London." Um beide Angaben zusammenzureimen, wagte ich (S. 64 Fußnote) folgende Vermutung: „Nach Mitteilung des fürstl. Archivs in Raudnitz hatte er sich nach der Kaiserkrönung (Frankfurt 1744) gen London begeben, wo er beim Herzog von Newcastle wohnte; 1747 begleitete Fürst Lobkowitz diesen nach Genua. Offenbar hat er dazwischen allein einen Abstecher nach Italien unternommen, von dem ihn Gluck nach England zurückbegleitete." Ich habe also nirgends behauptet, er sei von Frankfurt über Turin nach London gereist. Selbst wenn

nach G. der Fürst im September 1745 (Anfang oder Ende?) noch in Frankfurt gewesen sein sollte, warum kann er dann nicht im Oktober in London und Ende Dezember in Turin gewesen sein? Vor allem aber: ist es unwissenschaftlich, daß ich auf Grund des Raudnitzer Materials solche Vermutung aufzustellen wagte?

Oder ich habe (S. 115 in der Seitenüberschrift ((!) und S. 171) Gluck als Wiener Hofkapellmeister bezeichnet. Auch das wirft mir G. als Irrtum vor, obwohl er zugeben muß, daß Gluck selbst sich auf einem Dokument als solchen bezeichnet habe. War Gluck ein Hochstapler? Wie R. Haas (Gluck und Durazzo S. 57) mitteilt, hat der kaiserliche Intendant für den auf Entscheid der Kaiserin hin angestellten Theater- und Kammerkapellmeister Gluck am 21. Januar 1761 für den Fall seines Rücktritts eine kaiserliche Pension beantragt, um ihn zu *attacher toujours d'avant au service de Votre Majesté*, was die Kaiserin am 5. April bewilligte. Wenn Gluck sich demgemäß selbst für einen kaiserlichen Hofkapellmeister gehalten hat, so scheint mir der Beweis der Wissenschaftlichkeit nicht von einem Düntzerschen „Hier irrt G—luck" abzuhängen.

Oder G. verbucht unter meinen Sünden: „Ob Gluck von London aus (1746) zu Angelo Mingotti in Graz stieß, scheint sehr zweifelhaft." Was hatte ich S. 69 geschrieben? „E. H. Müller (Gluckjb. III, 3) versetzt ihn dagegen" (nicht nach Hamburg zu Pietro Mingotti, sondern) „nach Graz zur Truppe des Bruders Angelo Mingotti", woran ich die Aufzählung der Müllerschen Argumente schloß. Seit wann ist es unwissenschaftlich, die motivierte Vermutung eines andern deutlich weiterzuberichten?

Oder G. behauptet, ich hätte zu Unrecht Traëttas „Iphigenie" vor Glucks *Orfeo* angesetzt. Ein Blick auf DTB XIV I S. XIV lehrt, daß das Werk nicht nur (wie G. behauptet) 1763, sondern nach Sonnleithners Collectaneen schon 1758/59 unter Traëtta selbst am Wiener Burgtheater gegeben worden ist.

Oder G. schreibt: „Die Bezeichnung des C-dur der *Che-farò*-Arie als ‚Traurigkeit hoch zwei' ist aber nicht nur trivial, sondern auch falsch, da es sich bei diesem so oft verkannten Stück nicht um Trauer und einen, wenn auch gesteigerten Schmerz handelt, sondern um den Ausdruck des Wahnsinns schlechthin." Zum Ausdruck „trivial" siehe meine Eingangsbemerkung. Methodisch würde ich es für bedenklich halten, aus einer heiteren Parodie auf den Sinn des ernsten Modells Rückschlüsse zu ziehen; weit überzeugender scheint mir mein Hinweis dort auf den ähnlichen Fall eines tieftraurigen Dur beim Trauermarsch aus Händels „Saul". Vor allem aber weiß G. gegen meine Vermutung ja doch auch nur eine andere Vermutung zu stellen — es war meines Wissens bisher nicht üblich, da mit „falsch" aufzutrumpfen.

Schließlich will mir G. nach soviel Tadel auch ein Lob spenden: „Daß M. die Gefühlskräfte der Gluckschen Persönlichkeit nachdrücklicher als bisher üblich hervorhebt und Gluck nicht einfach als ‚Rationalisten' abstempelt, sei ihm besonders gedankt, obwohl die Funktion dieser Seelenkräfte in der Persönlichkeit Glucks durch M. mehr geahnt als bewußt erkannt zu sein scheint." Also wo ich von G.s Meinung abweiche, fehlt es mir an Wissenschaftlichkeit; wo ich aber mit seiner Meinung übereinstimme, kann ich es nicht gewußt, sondern bestenfalls geahnt haben. Wie vermag vor solcher Methode der Kritik ein armer Autor noch zu bestehen?

Die paar wirklichen Errata, die G. mir auf rund 330 Seiten nachzuweisen vermag, sollen bei der bevorstehenden Neuauflage dankbar verbessert werden; ich weiß inzwischen sogar noch ein paar mehr. Aber da er mich und die Leser auf seinen Archivaufsatz im gleichen Heft verweist: auf dessen 22 Seiten finde ich außer den neuen Todesdaten der Eltern Glucks kaum etwas, das ich für mein Buch zu verwerten wüßte — aus primären Quellen stammend und unfehlbar richtig mag das alles trotzdem sein. Sollten die paar „schreibenden Gluck-Verehrer" (als Gluck-Forscher wage ich mich Herrn G. keineswegs anzupreisen, und selbst meinen Schreibstil findet er ja in den wichtigsten Partien des Buches „unanschaulich, schwunglos, teils auch unklar und irgendwie gehemmt") nicht lieber vereint aufs gemeinsame Ziel zustreben, statt daß einer derart ex kathedra den andern aburteilt? Hans Joachim Moser, Berlin.

Wir schließen die öffentliche Auseinandersetzung mit folgendem Schlußwort Rudolf Gerbers:

H. J. Moser versucht in vorstehender „Erwiderung" den Anschein zu erwecken, als ob ihm mit meiner Besprechung seiner Gluck-Biographie Unrecht widerfahren sei. Schon der Ton meines Referats verursacht ihm Unbehagen, was gerade bei M. wundernimmt, der doch hinsichtlich der „Tonarten" in seinen kritischen und polemischen Äußerungen bisher keineswegs wählerisch und empfindsam war. Doch mögen hierüber Unbeteiligte urteilen. Meine „Methode" beleuchtet er „an einigen sachlichen Punkten" und wirft dabei diesbezügliche Gegenfragen auf. Da er sich hier, sei es aus Zeitmangel oder aus sonstigen Gründen, die Antwort nicht selbst zu geben vermag, sei ihm nachstehend dazu verholfen.

1. Die Quelle meiner Behauptung, daß Fürst Philipp Hyazinth v. Lobkowitz am 21. Dezember 1734 (und nicht 1735) gestorben sei, ist nicht das alte, zwar höchst verdienstvolle, aber in vielem auch überholungsbedürftige Österreicher-Lexikon von Wurzbach, sondern die direkte Verlautbarung des Lobkowitzschen Archivs in Raudnitz. Hätte M. hier gründlicher gebohrt, so wäre ihm noch mehr Wissenswertes mitgeteilt worden. Daß ich im übrigen wegen dieses Versehens allein M.s Buch als unwissenschaftlich ablehne, ist natürlich eine rhetorische Übertreibung, die offenbar seiner Entlastung dienen soll. In der großen Kette der Irrtümer und Mängel, die sich in seinem Buch finden, ist dieser Lapsus sogar einer der geringfügigsten. Das weiß M. selbst sehr

wohl. Um so pathetischer bricht er hier und weiterhin in den Klagerefrain aus: ist es etwa unwissenschaftlich, wenn man bona fide das und jenes sagt! Nicht der einzelne Fall ist ausschlaggebend, sondern die Häufung der Fälle sowie die grundsätzliche Einstellung und Behandlung des Stoffes.

2. Es wirkt teils erheiternd, teils peinlich, wie sich M. mit den scheinbar divergierenden Angaben über Glucks Londoner Reise herumquält und dabei zu den seltsamsten Schlüssen gelangt, ohne den Kardinalfehler zu sehen, der ihm sowohl in seinem Buch als auch in seiner „Erwiderung" das Bein stellt. Dieser Fehler liegt diesmal fatalerweise bei der primären Quelle — und dabei ist M. doch so stolz darauf, daß „auch er" sich gerade hier einmal um eine solche bemüht habe! Leider hat er sie aber nicht kritisch gewertet. Denn eigentlich müßte er doch wissen, daß man auch primäre Quellen nicht bedenkenlos und unbesehen hinnehmen darf. In diesem Falle ist es die versehentliche Mitteilung des Raudnitzer Archivs, daß die Frankfurter Kaiserkrönung Franz I. „1744" stattgefunden habe. Jedes Geschichtswerk hätte ihn indessen davon überzeugen können, daß es „1745" heißen muß. Damit entfallen aber mit einem Schlage all jene Kombinationen, die M. unternimmt, um die Angabe Anton Schmids mit der Raudnitzer Auskunft „zusammenzureimen". Das Lobkowitzsche Archiv in Raudnitz teilte mir seinerzeit mit, daß der junge Fürst Ferdinand Philipp, den Gluck (laut Schmid) nach London begleitet hat, bald nach seinem Regierungsantritt (1743) im Jahre 1744 eine Deutschlandreise antrat, die ihn von Wien über Schwaben nach Zweibrücken, Bonn, Köln, dann nach Frankfurt, Mannheim und wieder zurück nach Frankfurt führte, wo er an den Krönungsfeierlichkeiten teilnahm, die Ende September und Anfang Oktober 1745 stattfanden. Die Krönung selbst war nicht am 28. September, wie es in meinem Aufsatz AfM VI, S. 134 versehentlich heißt, sondern am 4. Oktober. Auf den weiteren Verlauf der Reise und das mögliche Zusammentreffen mit Gluck brauche ich hier nicht noch einmal zurückzukommen, nachdem ich bereits in dem genannten Aufsatz das Notwendige darüber gesagt habe. Hätte sich M. über meine dortigen Ausführungen nicht mit der selbstsicheren Behauptung hinweggesetzt, daß sie für ihn kaum in Betracht kommen, so wäre ihm wenigstens in seiner „Erwiderung" der Stoß ins Leere erspart geblieben, den er mit der Wiederholung haltloser Vermutungen geführt hat. Hier dürfte wohl die Gegenfrage erlaubt sein: ist es wissenschaftlich, Quellengrundlagen und wissenschaftliche Literatur in dieser Weise zu mißachten und statt dessen „Reimgebäude" zu errichten über einem Boden, der nicht trägt?

3. Die Behauptung, Gluck sei Wiener Hofkapellmeister gewesen, ist nach wie vor unrichtig. Dieses Amt hatte in seiner früheren Wiener Zeit G. Reutter d. J., nach 1771 F. Gaßmann inne. Gluck hingegen war seit 1754 (laut Durazzo) dem Hof „zur Componierung der Theatral- und Academienmusic vermöge eines Contracts verbunden" (der Kontrakt war übrigens den damaligen Hofbehörden schon unauffindbar!) und führte in den 1760er Jahren zahlreiche Privataufträge für das Haus Habsburg aus, wobei er seine Werke auch selbst leitete. Mit der Hofkapelle hatte dies alles jedoch nichts zu tun, und „bei Tafel gedient" hat er um 1760 nur einige Male, als Durazzo ihn in das Hofkapellmeisteramt hineinschieben und Reutter ausbooten wollte. M.s unkritisches Vorgehen besteht darin, daß er die Verpflichtungen des Hofkapellmeisters im prägnanten Sinne von den mehr halbamtlichen höfischen Funktionen Glucks (für Oper und Konzert) nicht streng genug auseinanderhält. Immerhin konnte sich Gluck in einem weiteren, allgemeineren Sinne als Hofkapellmeister bezeichnen, obwohl er kein Dekret darüber besaß. Man braucht ihn darum nicht als Hochstapler zu verdächtigen, was M. mir offenbar diskret zu unterstellen versucht. Hätte M. die gut fundierte Arbeit von R. Haas über Gluck und Durazzo gründlich und vollständig gelesen, so wäre er wohl zur richtigen Erkenntnis durchgedrungen. So aber gelangt er zu Halbwahrheiten, weil er, wie ich in meiner Besprechung sagte, die Literatur „häufig in unkritischer und fehlerhafter Weise benutzt".

4. Die Behauptung, daß sich Gluck von London aus (1746) zu Angelo Mingotti nach Graz gewandt habe, will M. in seiner „Erwiderung" nur als Weitergabe der Auffassung E. H. Müllers, d. h. als unverbindliches Zitat betrachtet wissen. Wie sagt er aber doch in seinem Buch auf S. 69: „Ältere Biographen lassen ihn (Gluck) zur reisenden Operngesellschaft des Pietro Mingotti treten . . . E. H. Müller versetzt ihn dagegen nach Graz zur Truppe des Bruders Angelo, die dort nachweislich im Fasching 1746 das Pasticcio ‚La finta schiava' mit mindestens 3 Arien von ‚Cloch' gespielt hat. Dafür spricht auch, daß bei Pietro der Kapellmeister Scalabrini amtete, während bei Angelo damals kein Dirigent genannt ist." Aus dieser Formulierung ergibt sich doch wohl, daß M. nicht nur die Müllerschen Argumente aufzählt, sondern sie sich zu eigen macht. Er übernimmt also selbst die Verantwortung für diese Behauptung, versucht sich jedoch jetzt hinter seinen Gewährsmann zu verschanzen. Außerdem: hätte er auch hier nicht nur unkritisch nachgeschrieben, sondern selbständig geprüft, so hätte er zur Einsicht gelangen müssen, daß die Müllerschen Argumente nicht stichhaltig sind: denn bis Ende April oder Anfang Mai 1746 wenigstens war Gluck nachweislich in London — wie konnte er da im Fasching in Graz sein! Und wäre er damals wirklich Angelos Kapellmeister gewesen, so hätte dieser sicherlich nicht versäumt, seinen neuen Mann auf Textbüchern und Theaterzetteln anzupreisen. Es handelt sich also weder um ein „deutliches Weiterberichten" noch um die „motivierte" Vermutung eines anderen.

5. Auch hinsichtlich der Entstehungszeit bzw. Aufführung von Traëtas *Ifigenia* kann M. der Vorwurf nicht erspart werden, daß er sich mit der in Frage kommenden Literatur nicht hinreichend genug befaßt hat. Schon Goldschmidt, auf den er sich beruft, konnte seine Behauptung (DTB

XIV, 1), Traëtta habe sein Werk 1758 in Wien aufgeführt, nicht restlos sichern. Darüber hat aber M. ebenso hinweggelesen, wie ihm die zwingende Argumentation von R. Haas (a. a. O., S. 70), die hier nicht wiederholt zu werden braucht, unbekannt geblieben ist. Schließlich gibt es auch auf stilkritischem Wege Mittel, wahrscheinlich zu machen, daß Traëtta-Coltellinis *Ifigenia* nicht vor, sondern nach Gluck-Calzabigis *Orfeo* entstanden sein muß.

6. Was schließlich meine Deutung des *Che farò* als einer Wahnsinnsarie betrifft, so übersieht M., daß ich diese Deutung nicht im Anschluß an die Traëttasche Parodie gefunden bzw. sie aus dieser abgeleitet habe, sondern daß ich auf Grund einer eingehenden Analyse, mit der ich natürlich meine Kritik nicht belasten konnte, zu ihr gelangt bin. „Von hier aus" (so sagte ich in meiner Besprechung), d. h. also im Anschluß an diese Erkenntnis erschien mir die spezifische Verwendung der Gluckschen Thematik bei Traëtta besonders bedeutungsvoll und in Rückbeziehung auf das Original dessen Charakter im gleichen Sinne aufhellend. War das so unklar gesagt, daß M. das direkte Gegenteil herauszulesen vermochte?

Außerdem: was die ästhetische Qualifizierung dieser Dur-Arie als solche betrifft — ist das wirklich gesteigerte Trauer („Traurigkeit hoch zwei"), die aus ihr klingt? Deuten die ruhelos auf- und abschießenden Melodiebögen im Allabreve (!) und die fortgesetzten Wiederholungsmotive nicht viel eher auf ein völliges Außer-sich-sein, auf wilden, wahnsinnigen Schmerz? Und ferner: kann man die Durwirkung dieses Stückes mit dem, den verklärten Helden verherrlichenden, keineswegs „tieftraurigen" *C*-dur-Marsch aus Händels „Saul" in eine innere Beziehung bringen? Das Dur hat doch ohne Zweifel in beiden Fällen eine ganz verschiedene Gefühlswirkung und ästhetische Bedeutung, die melodisch-rhythmische Diktion erst recht. Hätte M. hierüber mehr nachgedacht, so hätte er bei einiger Unvoreingenommenheit weniger Grund gehabt, meine Methode des Kritisierens zu beanstanden, als ich dazu gezwungen war, seine an der Oberfläche haftenbleibende Art des Analysierens und Deutens zu kennzeichnen.

7. Der letzte Punkt, den M. noch streift, ist weniger ein Einwand als ein schlecht getarntes Ablenkungsmanöver, auf das einzugehen sich nicht lohnt.

Wie sich aus vorstehender Entgegnung ergibt, vermag sich M. mit seiner „Erwiderung" in keinem Falle zu entlasten. Nun versucht er dies zum Schluß noch mit einer im Prinzip völlig verfehlten Rechnung: ich hätte nur „ein paar wirkliche Errata auf 320 Seiten" seines Buches nachweisen können, während er auf den 22 Seiten meines Aufsatzes (AfM VI, S. 129ff.) außer den Todesdaten der Eltern Glucks „kaum etwas findet", das er für sein Buch zu verwerten wüßte. Was die „paar wirklichen Errata" betrifft, so zeigt ein Blick auf meine Besprechung des M.schen Buches, daß es sich hier doch um eine recht stattliche (aus Raumgründen sogar nicht einmal vollständige) Reihe nicht ganz unwesentlicher Irrtümer und Mängel handelt, die er in seiner „Erwiderung" vollkommen unterschlägt, weil er nichts dagegen einzuwenden vermag. Und was den Ertrag meines lediglich die Glucksche Familiengeschichte behandelnden Aufsatzes angeht, so sei zunächst daran erinnert, daß ich mich selbst, wie ich a. a. O., S. 130 und 150 betone, keinen Illusionen hingegeben habe. Dann muß aber gesagt werden, daß M., der in seinem mit anspruchsvollen Zielen auftretenden Buch selbst nicht das Geringste zur Klärung dieser Fragen geleistet hat, aus meinen Archivmitteilungen noch manches sehr wohl gebrauchen könnte, wenn er die Quellen in einem wissenschaftlichen Sinne auszuwerten vermöchte. Daß er hierzu nicht in der Lage ist, haben die obigen Quasi-Einwendungen gegen meine Besprechung gezeigt.

Rudolf Gerber, Gießen

Mitteilungen

Prof. D. Dr. Max Seiffert ist auf seinen Wunsch am 30. September 1941 in den Ruhestand getreten. Ministerialrat Dr. Miederer sprach ihm in einer Abschiedsfeier am 3. Oktober den Dank des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung für seine großen Verdienste um die Gründung und den Aufbau des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung aus.

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat mit der kommissarischen Leitung des Instituts Prof. Dr. Hans Albrecht beauftragt.

Professor Dr. Besseler wurde beauftragt, im Wintersemester 1941/42 neben seiner Lehrtätigkeit in Heidelberg die Vertretung der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg zu übernehmen. Er liest „Die Musik der Romantik" (2) und hält musikgeschichtliche Übungen (2) ab.

Bei der Lippischen Landesbibliothek in Detmold wurde ein „Lortzing-Archiv Georg Richard Kruse" errichtet. Damit ist die bisher im Besitz des verdienten Lortzing-Biographen befindliche Sammlung, die zahlreiche Originalhandschriften, Erstdrucke, Briefe, Urkunden und Bilder enthält, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

7. Jahrgang | 1942 | Heft 2

Deutsche Liedweisen und Wechselgesänge im mittelalterlichen Drama

Von Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.

Zu den am wenigsten von der Forschung aufgehellten Gebieten mittelalterlicher Musik gehört nach wie vor die weitschichtige Literatur der geistlichen Dramen, die sich über den Zeitraum vom 11. bis zum 16. Jahrhundert erstrecken, gefolgt von einigen Nachzüglern in der Epoche des Barocks. Als eine fast allen europäischen Kulturländern gemeinsame und sehr bezeichnende Verkörperung mittelalterlichen Geistes bedeuten sie nach ihrer verschiedenen Ausprägung und Strukturwandlung nicht zuletzt eine Aussage über die Kräfte, welche A. E. Brinckmann als den „Geist der Nationen" in seinem Werk gleichen Titels für das Gebiet der bildenden Kunst zu erfassen sucht. Diese Kräfte treten bei allem Gleichgerichtetsein in Thematik und Zwecksetzung von Anbeginn im mittelalterlichen Schauspiel hervor, deuten sich schon in jenen frühen Erscheinungsformen an, die das Drama noch fest in den liturgischen Rahmen eingebunden zeigen, entfalten sich aber erst ganz, als dieser Ring gesprengt wird und die Gattung mit dem Eindringen der Volkssprache mehr und mehr unter außerliturgische dramatische Eigengesetzlichkeiten tritt. Die Geschichte der Osterfeiern und Osterspiele läßt erkennen, daß der Typus des liturgisch gebundenen Spieles an manchen Orten noch bis in das 16. Jahrhundert weiterlebte, es ist auch keineswegs zu übersehen, daß das Kirchlich-Liturgische in den großen Dramen und Dramenzyklen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert als substanzgebendes und gerüstformendes Element weiterhin wirksam bleibt — allein der tiefgehende Umbruch, der sich in der Verwandlung der liturgisch-dramatischen Kleinformen zum großen, von wirklicher Aktion erfüllten Drama vollzieht, kann niemandem verborgen bleiben, der sich einmal näher mit dieser Literatur befaßt hat. Bezeichnend ist allein schon der räumliche Wechsel: die Kirche wird vertauscht mit dem Brettergerüst der Simultanbühne auf freien Plätzen außerhalb der Gotteshäuser. Nicht minder wichtig der Wechsel bei den Trägern der Spiele: Bilden diese ursprünglich ein Reservat der Kleriker, in deren Händen von der Idee
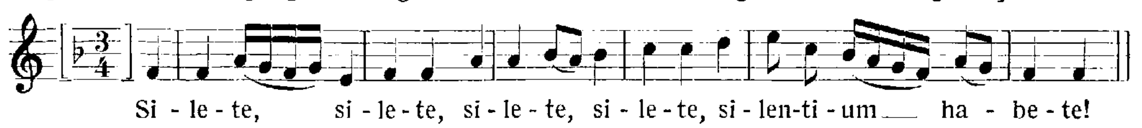
bis zur Ausführung alles ruhte, so bemächtigt sich ihrer in der Folge das Laientum der spätmittelalterlichen Stadt in allen seinen Schichten und macht sie zu seiner eigensten Sache, während die Geistlichkeit die frühere aktive Beteiligung vielfach mehr mit einer stillen Oberaufsicht vertauscht. Entscheidend ist aber vor allem die innere Umbildung, welche das Drama etwa vom 13. bis zum 15. Jahrhundert erfährt. Nicht nur der Themenkreis erweitert sich, indem außerbiblische Stoffe, wie Heiligenlegenden und kirchengeschichtliche Ereignisse, in zunehmendem Maße der dramatischen Bearbeitung unterworfen werden, sondern die Spiele in ihrer Gesamtheit füllen sich jetzt auf das stärkste mit Elementen, denen der liturgische Rahmen keine Entfaltung ermöglicht hatte, die aber gerade die Gattung in echt dramatische Bahnen lenken sollten.

Die frühen mittelalterlichen dramatischen Feiern und Spiele reden eine Sprache des Überzeitlich-Symbolischen, gestalten ihre Stoffe in einer weltfernen, ganz auf das Jenseitige gerichteten Schau. Anders verfährt das spätmittelalterliche Drama: Erst hier wird im dramatischen Sinne jene Spannung von Diesseits und Jenseits wirksam und fruchtbar, in welcher der mittelalterliche Mensch lebte und dachte. Was vorher eine Kunst der Ferne, des Symbols, der Andeutung war, verwandelt sich jetzt zu gegenwartsnahem, gegenständlichem Geschehen. Neben den alten Symbolismus tritt ein häufig geradezu krasser Realismus von der gleichen Art, wie er sich etwa in Malerei und Plastik der Spätgotik kundgibt. Wo früher nur schemenhafte Figuren als Symbolträger die Aktion bestritten hatten, erscheinen jetzt mit immer reicheren Zügen ausgestattete, individualisierte Gestalten. In harten Kontrasten und scharfer Dialektik werden die alten Themen neugestaltet, erweitert, aktualisiert. Einst liturgischer Schmuck, theologische Unterweisung und Verdeutlichung, andachtsvoll erschautes Mysterium, wird das geistliche Spiel fortab wirkliches Theater, wird es Spiegelbild aller Höhen und Abgründe, um welche die Seele des mittelalterlichen Menschen schwang, wird es zu einem Schaustück, das die Menge der Zuschauer in einer inneren Erregung und Spannung miterlebte, von der wir uns heute schwerlich noch eine rechte Vorstellung machen können.

Untrennbar von Wesen, Gestalt und Wirkung des mittelalterlichen Dramas ist das Musikalische. Seine Bedeutung im Rahmen des Ganzen richtig abzuschätzen, sind wir bei dem gegenwärtigen Stand der Quellenerschließung noch außerstande. Gegenüber dem weiten Vorsprung der Textforschung bleibt hier für die Musikwissenschaft noch eine höchst umfangreiche Arbeit nachzuholen, bevor sich auch nur eine umrißhafte Darstellung des Gegenstandes geben lassen wird. Herrschte in den deutschen — gleich den französischen — Mysterien vom 11. bis zum 13. Jahrhundert das gesungene Wort vor, so wurde im Zuge der oben gekennzeichneten Wandlung diese stilistische Geschlossenheit zersprengt, und der musikalische Wirkungsbereich verengerte sich auf einzelne mehr oder weniger isolierte Stellen größeren und geringeren Umfangs. Diese Gesänge aber wurzeln nicht mehr ausschließlich im Boden des mittelalterlichen Chorals, sondern enthalten zugleich wichtige Restbestände außerkirchlicher, weltlich-volkstümlicher Musik. Von der Sakralmelodik, die auf Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Tropen und Sequenzen zurückführt, hebt sich hier eine aus ganz anderen Quellen fließende Liedmusik ab, in der die volklich-nationalen Züge das Bestimmende sind. Erinnert sei für das
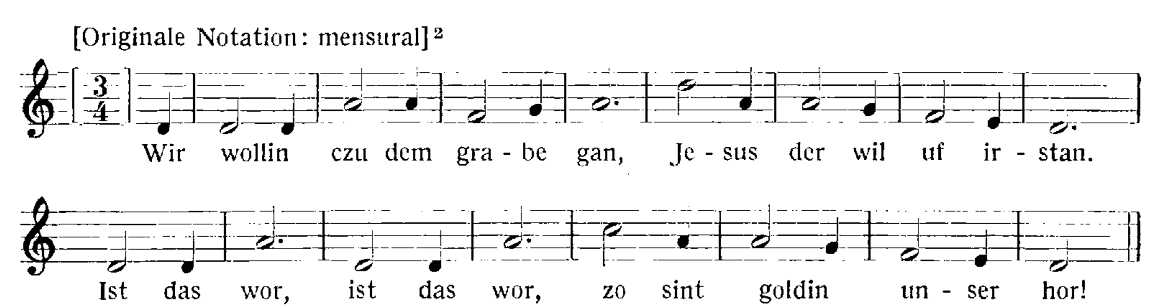
deutsche Drama an die Kindelwiegenlieder der Weihnachtsspiele und die häufig zitierte anmutige Melodie der Maria Magdalena im Benediktbeurener (13. Jahrhundert) bzw. Wiener Passionsspiel (13.–14. Jahrhundert) zu *Michi confer, venditor, species emendas* (*Sage mir, höbescher cramer stoltz unt lobbere*). Auch die beiden einzigen zum Wiener Osterspiel (1472)[1] überlieferten Gesänge gehören hierher: die Silete-Formel, mit der die Zuschauer bei Beginn des Stückes zur Ruhe ermahnt werden:

[Modale Übertragung des in gotischer Choralnotation aufgezeichneten Originals]



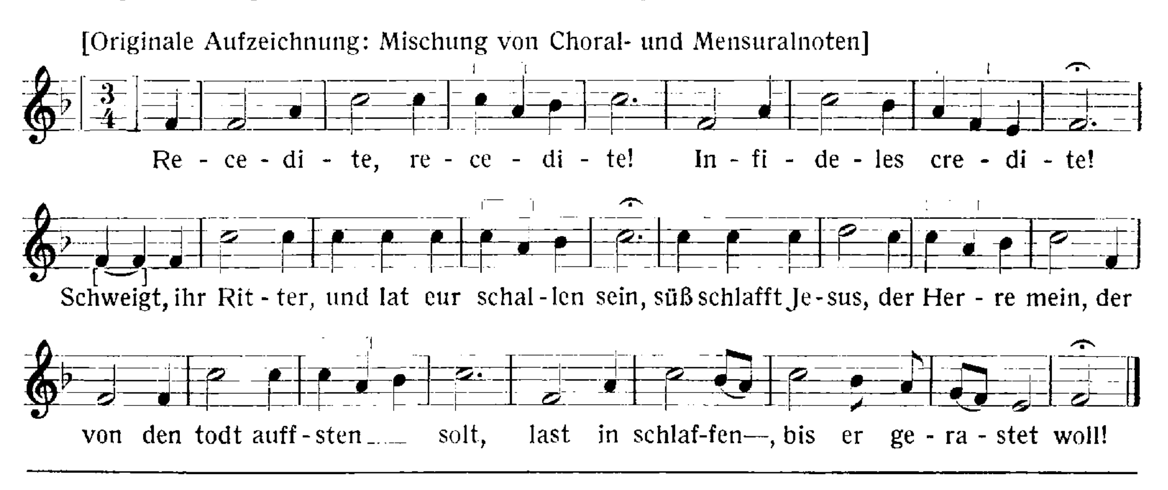
und der Gesang der von Pilatus als Grabwächter entsandten Ritter:

[Originale Notation: mensural][2]



Aus dem Alsfelder Passionsspiel (um 1500) heben sich das Tanzlied der Herodias-Tochter *Nu wole mich, nu wole mich,* Maria Magdalenas Lied *Ich breytte mynen mantel yn die awe,* auch der Kaufruf des Rubin *Hic est magister Ypocras de gracia bovina* als charakteristische Einsprengsel weltlicher Melodik heraus. Volkstümliche Prägung zeigt ferner der deutsch-lateinische Gesang, mit dem im Brixener Passionsspiel[3] von 1551, dem letzten Ausläufer der Tiroler Passion, der ein feuriges Schwert schwingende Engel den Grabwächtern entgegentritt:

[Originale Aufzeichnung: Mischung von Choral- und Mensuralnoten]



[1] Nationalbibl. Wien, Cod. 3007, fol. 188r.

[2] Vom letzten Viertel des 9. Taktes ab steht die Weise im Original eine Terz höher, was offensichtlich als ein beim Zeilenwechsel entstandenes Schreibversehen aufzufassen ist.

[3] Innsbruck, Ferdinandeum, Hds. FB 575, fol. 105b.

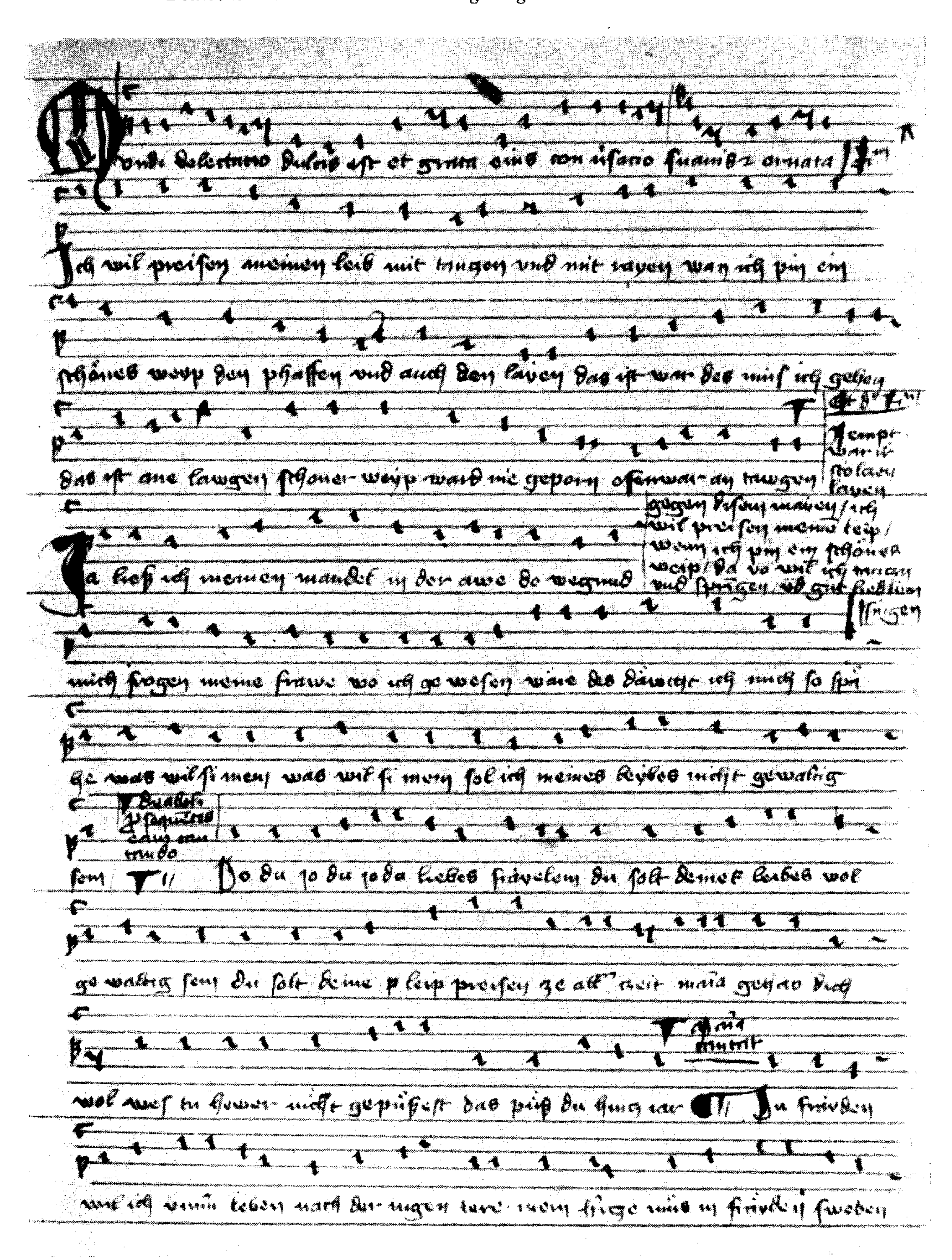
Diese Beispiele außerkirchlicher Melodik im deutschen Drama des Mittelalters ließen sich um viele andere vermehren. Als Weisen weltlich-volkstümlicher Prägung sind sie erkennbar an ihrer Tonalität (häufig reiner Dur- oder Mollcharakter, daneben „pendelnde" Melodien mit Doppeltonika wie *d* und *f*, seltener kirchentonartliche Struktur), an ihrer schlichteren melodischen Linie (wenig Melismen, Neigung zu Dreiklangsmotiven), dem liedmäßigen Aufbau und ihrem meist glatten Aufgehen in dem vom Versmetrum abzuleitenden Rhythmus. So wertvoll diese sporadisch überlieferten Melodien im einzelnen und zumal für die Geschichte des deutschen Liedes sind, so halten wir mit ihnen doch gleichsam nur Splitter in der Hand, die über den Anteil und die Funktion weltlicher Melodik im mittelalterlichen Drama wenig aussagen. Man braucht nur die Texte zu prüfen, um zu erkennen, daß die tatsächliche Ausstattung der Spiele mit weltlichen Melodien weit über das hinausging, was uns in den Handschriften erhalten blieb. Welche Gründe dabei mitgespielt haben, soll hier nicht erörtert werden. Jedenfalls gewinnen wir nach dieser Seite im allgemeinen nicht annähernd ein so klares Bild, wie es sich für die Sakralmelodik auf Grund ihrer viel besseren Überlieferung ergibt. Immerhin begegnen auch Ausnahmefälle. Um einen solchen handelt es sich bei dem Maria-Magdalenen-Drama der sogenannten „Erlauer Spiele", das im folgenden näher betrachtet werden soll.

Die Texte dieser Spiele sind durch Karl Ferdinand Kummer schon vor sechzig Jahren in einer mustergültigen Ausgabe[1] vorgelegt worden, welche gesungene und gesprochene Verse klar bezeichnet. Als Quelle diente eine der Erzbischöflichen Diözesan-Bibliothek zu Eger (deutsch: Erlau) in Ungarn gehörende Sammelhandschrift[2], die neben verschiedenen lateinischen Abhandlungen sechs deutsche Dramen enthält. Der Codex befand sich einstmals in der Fürstlich Auerspergschen Bibliothek zu Wien und gelangte 1783 mit acht weiteren deutschen Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts auf dem Wege des Kaufes nach Ungarn. Auf dem Rücken des Einbandes ist unter anderem zu lesen: „Cod. ms./saec. XV." Als Heimat der Spiele nahm Kummer auf Grund einleuchtender textlicher Kriterien das westliche Kärnten an. Die Laut- und Sprachformen weisen sie eindeutig dem Gebiet der bayrischen Mundart zu. Musiklos überliefert sind ein Krippenspiel (I. Ludus in cunabilis Christi) und ein Dreikönigsspiel (II. Ludus trium magorum). Mit Noten in zum Teil sehr stattlichem Umfang versehen sind dagegen zwei Osterspiele (III und V), das Magdalenenspiel (IV. Ludus Mariae Magdalenae in gaudio) und eine Marienklage (VI).

Das Magdalenenspiel umfaßt in Kummers Zählung 713 deutsche Verse, wozu noch 10 lateinische Verszeilen kommen. Noten hat der Schreiber zu etwa 90 deutschen Versen aufgezeichnet, während er die vorgetragenen Systeme zu weiteren 26 Versen leider unausgefüllt ließ. Zu den nach Ausweis der Handschrift ge-

[1] Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts. Wien 1882.

[2] Cod. 772—774/1563. Blattgröße 30,2 × 22 cm. — Der Bibliotheksverwaltung, welche in entgegenkommender Weise mir die Veröffentlichung der Musik zu den Erlauer Spielen gestattete sowie Herrn Privatdozenten Dr. Dénes v. Bartha und dem National-Museum in Budapest, die mir bei der Beschaffung der Photokopien behilflich waren, spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus.



Erlauer Magdalenenspiel, fol. 13b (Maria und die Teufel)

[Die Notenlinien hier wie auf der zweiten Abbildung aus drucktechnischen Gründen etwas verstärkt]

sungenen, aber nicht mit Noten oder leeren Systemen versehenen Stellen gehörten ferner die Silete-Formel der Engel, die Anfangszeile *Veni in hortum meum, soror mea sponsa* aus Cant. 5, 1 (gesungen vom Buhler), Marthas Warnruf *Revertere, revertere, Sunamitis* usw. (Cant. 6, 12), Marias Worte *Peccavi super numerum arene maris* usw., die Christus-Worte *Dimissa sunt ei peccata multa* usw. (Luc. 7, 47) und der Hymnus *Jesu nostra redemptio*. Verwendet ist die gotische Choralnote auf einem Fünfliniensystem mit *c*- und *f*-Schlüssel auf der zweiten bzw. vierten Linie von oben gezählt. Einzeltöne gelangen mit dem punctum zur Darstellung; Längen werden vereinzelt, nicht systematisch, durch die Verbindung von punctum und Apostropha angedeutet. Aus punctum und virga zusammengesetzte größere Notengruppen kommen in diesem Teil der Handschrift nicht vor. Von Ligaturen werden clivis, podatus (aufgelöst in punctum und virga) und climacus (drei miteinander verbundene Punktnoten) verwendet. Die offenbar durchweg zu ergänzende b-Vorzeichnung hat der Schreiber, wie es ja in vielen Quellen der Zeit geschieht, wohl als selbstverständlich fortgelassen. An zahlreichen Stellen, zumal beim Übergang von einer Zeile zur anderen, hat er Teile der Melodien zu hoch oder zu tief notiert; diese Versehen lassen sich auf dem Wege des Vergleiches jedoch unschwer beseitigen. Im ganzen handelt es sich um eine ziemlich flüchtige, fehlerhafte und unvollendet gebliebene Niederschrift, die aber dennoch wichtiger als manche mit größerer Sorgfalt hergestellte Dramenhandschrift des Mittelalters ist. Die untenstehende Übertragung versucht die mutmaßliche rhythmische Gestalt an Hand der modalen Interpretation wiederzugeben. Sicher wird man über einzelne Stellen diskutieren können; indessen unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß diese Melodien als Tanzliedweisen im ungeraden Taktmaß aufzufassen sind. Die zahlreichen Textstellen, wo von „tanzen", „reihen" und „springen" die Rede ist, geben eindeutige Winke in dieser Hinsicht. Es darf aber auch darauf verwiesen werden, daß bei den wenigen mensural aufgezeichneten Gesängen in Dramen des 14. und 15. Jahrhunderts (z. B. Wiener Osterspiel, Trierer Theophilus, Brixener Passion) immer wieder der trochäische oder jambische Modaltakt begegnet. Zur Verdeutlichung der rhythmischen Gliederung wurden bei größeren Gruppen kleiner Notenwerte auf der obersten Systemlinie Teilstriche gesetzt. Kummers Verszählung deckt sich nicht immer mit der musikalischen Zeileneinteilung, wie sie der Notentext im Anschluß an das Original durchführt; doch wurde, um den Vergleich mit der Textausgabe zu erleichtern, deren Zählung auch da beibehalten, wo sie der musikalischen Gliederung nicht mehr entspricht.

Die Geschichte von der Bekehrung Maria Magdalenas ist im mittelalterlichen Drama häufig behandelt worden[1]. Magdalena zählt innerhalb dieser Literatur, wie schon Richard Heinzel[2] feststellte, zu den Frauengestalten erster Ordnung. Offenbar packte gerade diese Figur den mittelalterlichen Menschen an einer tieferen Stelle seines Gemütes, das sich in dem dauernden Antagonismus von Weltfreudigkeit und Weltflucht, Sündengefühl und Erlösungsdrang verzehrte. Hier erblickte

[1] Z. B. die Passionsspiele Benediktbeuren (etwa 1300), Wien (13.—14. Jahrhundert), Eger (etwa 1480), Frankfurt a. M. (1493), Alsfeld (etwa 1500), Heidelberg (1513) sowie das Niederrheinische Osterspiel (14. Jahrhundert) und das Künzelsauer Fronleichnamsspiel (1479).

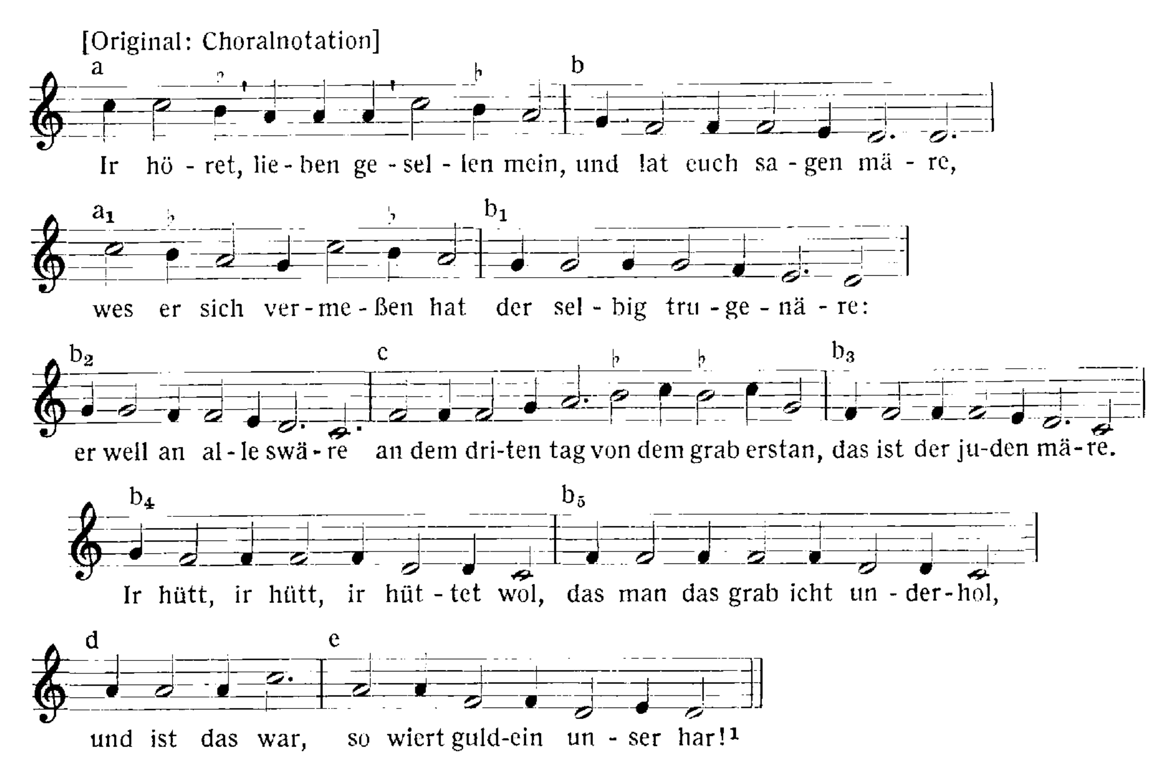
[2] Beschreibung des geistlichen Schauspiels (Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Th. Lipps und R. M. Werner). Hamburg und Leipzig 1898, S. 184.

der Zuschauer einen Menschen, der den Lockungen des Diesseits verfallen, von Teufelsmächten umgarnt war, und dem göttliche Gnade doch den Weg zur Umkehr wies. Kein besseres Beispiel hatte zudem die Kirche an der Hand, um dem Volke den Gegensatz zwischen einem Leben in der Welt der Sünde und einem Leben im Geiste der christlichen Lehre sinnfällig vor Augen zu stellen. Fast überall liegt dabei in den Dramen der Hauptakzent auf dem weltlichen Abschnitt[1]. Während aber das Thema gewöhnlich als Episode in einem größeren Rahmen abgehandelt wird, bietet das Erlauer Spiel eine in sich geschlossene Gestaltung des Stoffes, der hier mit zahlreichen neuen Zügen ausgeweitet ist. Nach dem von Engeln gesungenen *Silete!* und der Ansprache des Proklamators wird zunächst die Hölle mit Luzifer und sechs Teufeln vorgeführt, die ihrem Herrn Rapport erstatten. Daran schließt sich eine Ständesatire, bei der neun arme Seelen (Schneider, Schuster, Bäcker, Wirt, Räuber, zwei Schüler, ein Schreiber und eine Buhlerin) von Luzifer einem Verhör unterzogen werden, worauf sich die Teufel zu Magdalena begeben. Das erneute *Silete!* und ein Vorspruch der Engel leiten zum Kernstück der Handlung über, das in großer Breite (356 Verse) das weltliche Treiben Magdalenas entrollt. Wir sehen sie — umschwirrt von den Teufeln — als eitles, putzsüchtiges Mädchen in Gesprächen mit der Magd und der Kupplerin, sodann in der Begegnung mit dem Buhler, den sie mit schnippischer Sprödigkeit hinhält. Mehrfach unterbrochen wird der Dialog durch die Warnrufe ihrer Schwester Martha, welche schließlich die Bekehrung bewirken. Ganz am Ende erscheint Christus, der Magdalena verzeiht, die dann mit dem Hymnus *Jesu nostra redemptio* das Spiel beschließt.

Dieser Stoff forderte in besonderem Maße die Ausstattung mit weltlichen Gesängen heraus. Indessen begnügt sich das Erlauer Spiel, welches die Episode zur zentralen Handlung erhebt, nicht mit den üblichen Liedeinlagen, sondern bietet regelrechte Wechselgesangszenen. Entsprechende Wechselgesänge kannte man bisher in mannigfachen Formen aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, die der gleichen Zeit und Landschaft angehört, nicht dagegen in dieser Art aus den Dokumenten des mittelalterlichen Dramas. Der Verfasser oder Kompilator wollte das Weltkind Magdalena in voller Beleuchtung zeigen, und eben diesem Umstand ist es zu verdanken, daß sich hier ein so reiches und eigenartiges Gefüge spätmittelalterlicher Liedmusik erhalten hat. Betrachtet man diese Weisen genauer auf ihre melodische Struktur und rhythmischen Interpretationsmöglichkeiten hin, so zeigt sich, daß sie genau dem entsprechen, was die Verse aussagen. Magdalena sagt, sie wolle *gute liedlein singen* (V. 317), weiterhin: *Ich wil preisen meinen leib mit tanzen und mit raien*, und später (V. 616ff.): *Wir sullen des nit lassen, wir schullen singen, springen, raien den maien auf der straze.* Der Ring schließt sich, wenn wir die Parallelszene des späteren Alsfelder Passionsspiels zum Vergleich heranziehen, wo Magdalena mit ihrem Liebhaber tanzt und dazu singt (*Et Maria corizando cum milite* [=Buhler] ... *Et cantat ut supra*: *Ich breytte* usw.). D. h. wir haben echte Tanzlieder oder Reihen vor uns, wie sie das Lochamer Liederbuch (*Ich spring an disem ringe*) und andere Quellen des altdeutschen Volksliedes in mensuraler Aufzeichnung enthalten. In ihrer Syllabik fügen sie sich zwanglos dem jambischen oder tro-

[1] So führt das Niederrheinische Osterspiel (14. Jahrhundert) Magdalena mit einem über 60 Verse langen Lobgesang auf die Freuden der Welt ein.

chäischen Versmetrum. Der Tonraum ist verhältnismäßig eng: Die meisten Gesangsabschnitte bewegen sich im Rahmen einer Quinte, Sexte oder Septime, und nur wenige darunter umspannen die volle Oktave oder die None. Ein eigentümlich zwiespältiges Gesicht zeigt die Tonalität. Eignet der Melodie *Mundi delectacio* (a) ausgesprochener Dur-Charakter, so werden bei der Weise zu *Ich wil preisen meinen leib* (b) die ersten vier „dorischen" Zeilen durch die zweite gleichlange Melodiehälfte spiegelbildartig in reinem *F*-dur ergänzt, wobei jedoch von „dorisch" auch nur mit Einschränkung gesprochen werden kann, da die Note *h* wohl durchweg als *b* zu lesen ist. Entsprechenden Pendelcharakter besitzt Weise d (*Wis willechumain sumerczeit*), übrigens im Erlauer Osterspiel mit Höllenfahrt (V) auch der Gesang, den die Wächter auf dem Weg zum Grabe anstimmen (*f–d*):



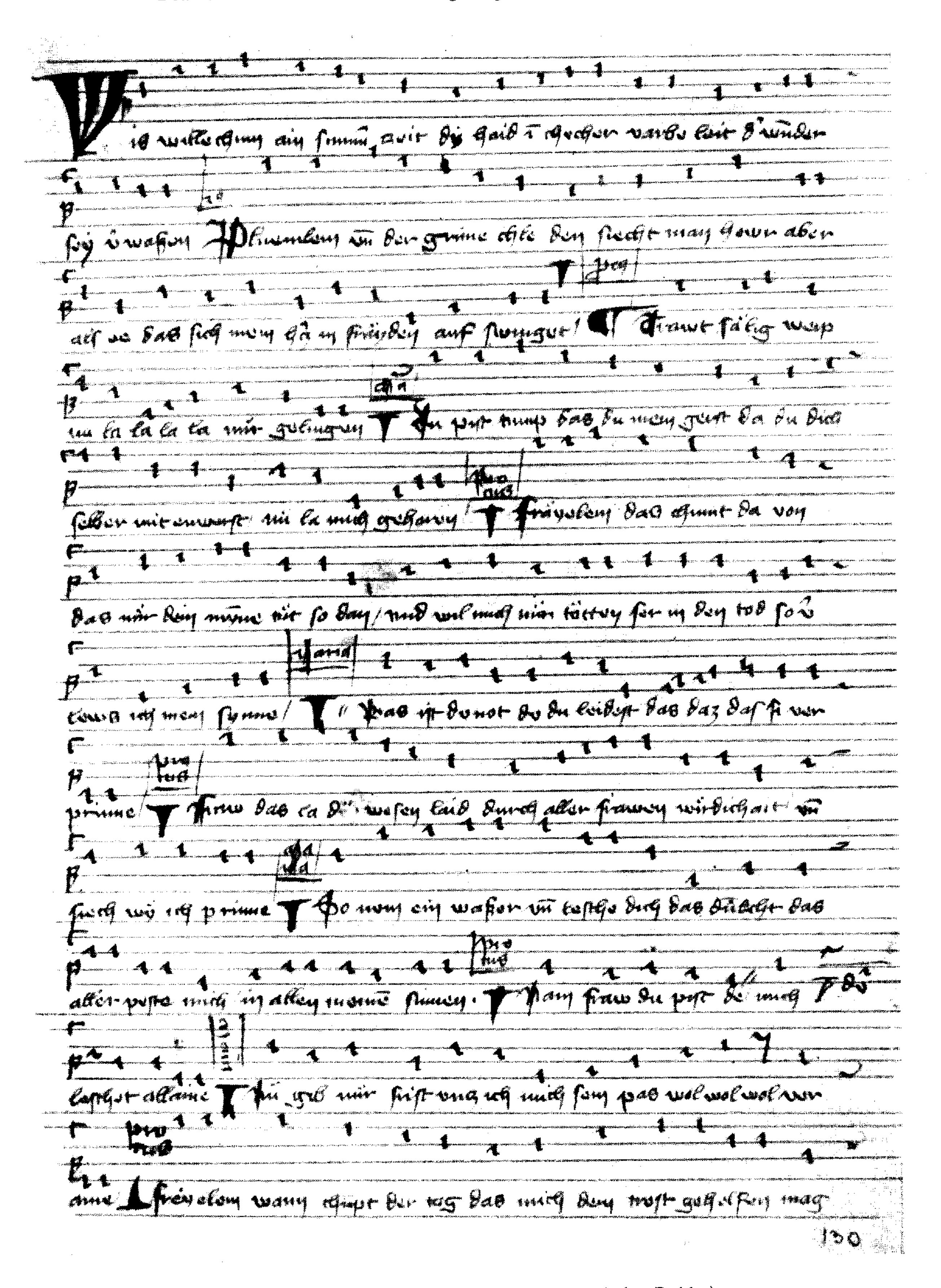
Schon bei Neidhart v. Reuenthal läßt sich dieser bipolare Melodietypus belegen[2]. Melodie c (*Ja ließ ich meinen mandel in der awe*) kann dagegen als transponiert dorisch gedeutet werden. Das kurze Dialogstück e, das bei dem Ende von d anknüpft, schwankt dagegen in den Schlußbildungen seiner Varianten wieder zwischen den Tönen *d* und *f* als Basis.

Betrachten wir die Musik im Zusammenhang, so ergibt sich, daß die Melodien a (*Mundi delectacio*) und b (*Ich wil preisen meinen leib*), die Magdalena zu Beginn ihres Auftrittes singt, später nicht mehr vorkommen. Weise c (*Ja ließ ich meinen mandel in der awe*) beherrscht die kurze Szene mit Maria und den Teufeln, die der Sünderin ihre Melodie zu anderen Worten zweimal nachsingen. Der lange Dialog

---

[1] Vgl. die beiden letzten Zeilen mit dem Schluß des oben mitgeteilten Grabwächterlieds im Wiener Osterspiel.

[2] Vgl. *Owe liebe sumerzeit! owe plumen und auch Klee!* Denkm. d. Tonkunst in Österreich XXXVII, 1 (Bd. 71), S. 38.



Erlauer Magdalenenspiel, fol. 15a (Maria und der Buhler)

zwischen Maria und dem Buhler wird lediglich mit Weise d und der kurzen Formel e bestritten. Neben der Ausgangsform erscheint jene in nicht weniger als elf, diese in neun Varianten. Es sind fein geformte Weisen, die sich in der organischen Gliederung der Bewegungskontraste den besten Mustern des späten Minnegesanges an die Seite stellen. Von hervorragender Schönheit ist zumal der melodische Aufbau von b. Hier spannt sich aus abschwingenden, ansteigenden und schwebenden Zeilen in übergreifendem Bewegungsimpuls eine plastisch-biegsame, ganzheitliche Linie, die sich deutlich von jener mehr blockartigen Zeilenmelodik abhebt, wie sie etwa bei c und d noch durchschimmert. Es sind also nur vier Stammelodien vorhanden (a, b, c, d), von denen aber nur die letzte samt ihrem Ableger e für die Vertonung des großen Dialoges Verwendung gefunden hat. Man erkennt bei diesem Wechselgesang die planvolle Ausnutzung eines bescheidenen Materials, ein stückhaftes Aneinanderfügen von Bausteinen, die alle der gleichen Substanz entnommen sind. Diese Formungsweise ist typisch mittelalterlich und entspricht dem Prinzip, nach welchem auch die Sakralmelodik in größeren Monologen, Dialogen usw. ausgewertet wird, wofür besonders die Marienklagen des 15. und 16. Jahrhunderts aufschlußreiche Beispiele enthalten. Sie trug zugleich den praktischen Bedingungen Rechnung, die bei der Ausdehnung der Spiele und der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit der Mitwirkenden eine Vereinfachung und Vereinheitlichung des Gesanglichen erforderten. Das musikalische Formgerüst des Wechselgesanges zwischen Maria und dem Buhler (V. 542—610) entspricht im übrigen genau der Versgliederung. Der Text besteht aus sieben zehnzeiligen Barstrophen, von denen die dritte bis sechste gleiche dialogmäßige Aufteilung zeigen, während diese bei der ersten, zweiten und siebenten Strophe wechselt. Im musikalischen Aufbau erscheint demgemäß fortlaufend d als Stollen-, e als Abgesangsmelodie, so daß sich eine Strophenkette nach folgendem Aufriß ergibt:

I. Strophe	Stollen	(d)	Maria
	Stollen	(d)	Maria
	Abgesang	(e)	Procus
II. Strophe	Stollen	(d_1)	Maria
	Stollen	(d_2)	Procus
	Abgesang	(e_1)	Maria
III. Strophe	Stollen	(d_3)	Procus
	Stollen	(d_4)	Maria
	Abgesang	(e_2, e_3)	Procus, Maria
IV. Strophe	Stollen	(d_5)	Procus
	Stollen	(d_6)	Maria
	Abgesang	(e_4, e_5)	Procus, Maria
V. Strophe	Stollen	(d_7)	Procus
	Stollen	(d_8)	Maria
	Abgesang	(e_6, e_7)	Procus, Maria
VI. Strophe	Stollen	(d_9)	Procus
	Stollen	(d_{10})	Maria
	Abgesang	(e_8, e_9)	Procus, Maria
VII. Strophe	Stollen	(d_{11})	Procus
	Stollen		Maria
	Abgesang		Maria

Für eine genauere zeitliche Fixierung des Spieles dürften eingehende Textvergleiche, die noch ausstehen, bessere Anhaltspunkte liefern, als dies die musikalische Analyse hier zu leisten vermag. Richard Heinzel[1] machte schon darauf aufmerksam, daß das „Mantellied" (c) dem Stil der höfischen Dorflyrik Neidhart v. Reuenthals, im besonderen dem bei ihm vertretenen Typus der „Mädchenbeichte" nahesteht. Beachtlich erscheinen weiter die textlichen Beziehungen zum

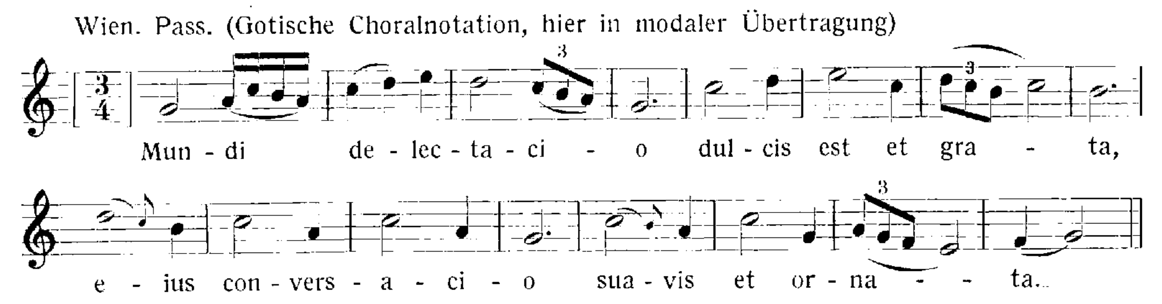
[1] Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Wien 1896. Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wiss. Wien, Philos.-hist. Kl., Bd. CXXXIV, X, S. 72ff.

Codex buranus, die sich nicht nur auf die lateinischen Verse *Mundi delectacio* usw., sondern auch, was Kummer entging, auf den deutschen Text erstrecken:
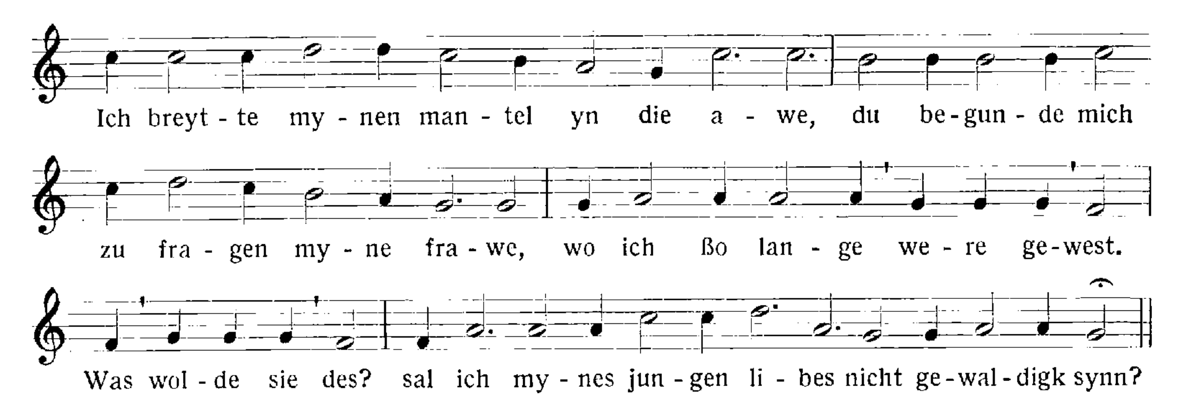
Erlau IV, V. 542f.	Carmina burana[1]
Wis willechumain sumerczeit,	*Uns chumet ein liechte sumerzit,*
die haid in checher varbe leit ...	*diu heide in gruner varwe lit ...*

Musikalisch bestehen dagegen keine Gemeinsamkeiten mit dieser Quelle aus der Zeit um 1300. Die in linienlosen Neumen aufgezeichnete Melodie des Codex buranus zu *Mundi delectacio,* welche das Wiener Passionsspiel[2] in einer diastematischen Variante bietet, ist eine andere, zwar melodisch weiter ausgreifende, aber mattere Weise in mixolydischer Tonart:

Wien. Pass. (Gotische Choralnotation, hier in modaler Übertragung)



Im Gegensatz zur Sakralmelodik zeigt das weltliche Lied im mittelalterlichen Drama allgemein eine erheblich geringere Konstanz. So treffen wir im Alsfelder Passionsspiel[3] (etwa 1500) das — im Wiener Passionsspiel (13.—14. Jahrhundert) nur textlich überlieferte — „Mantellied" mit einer von Erlau ganz verschiedenen mixolydischen Melodie wieder, die sich modal gelesen etwa so ausnimmt:
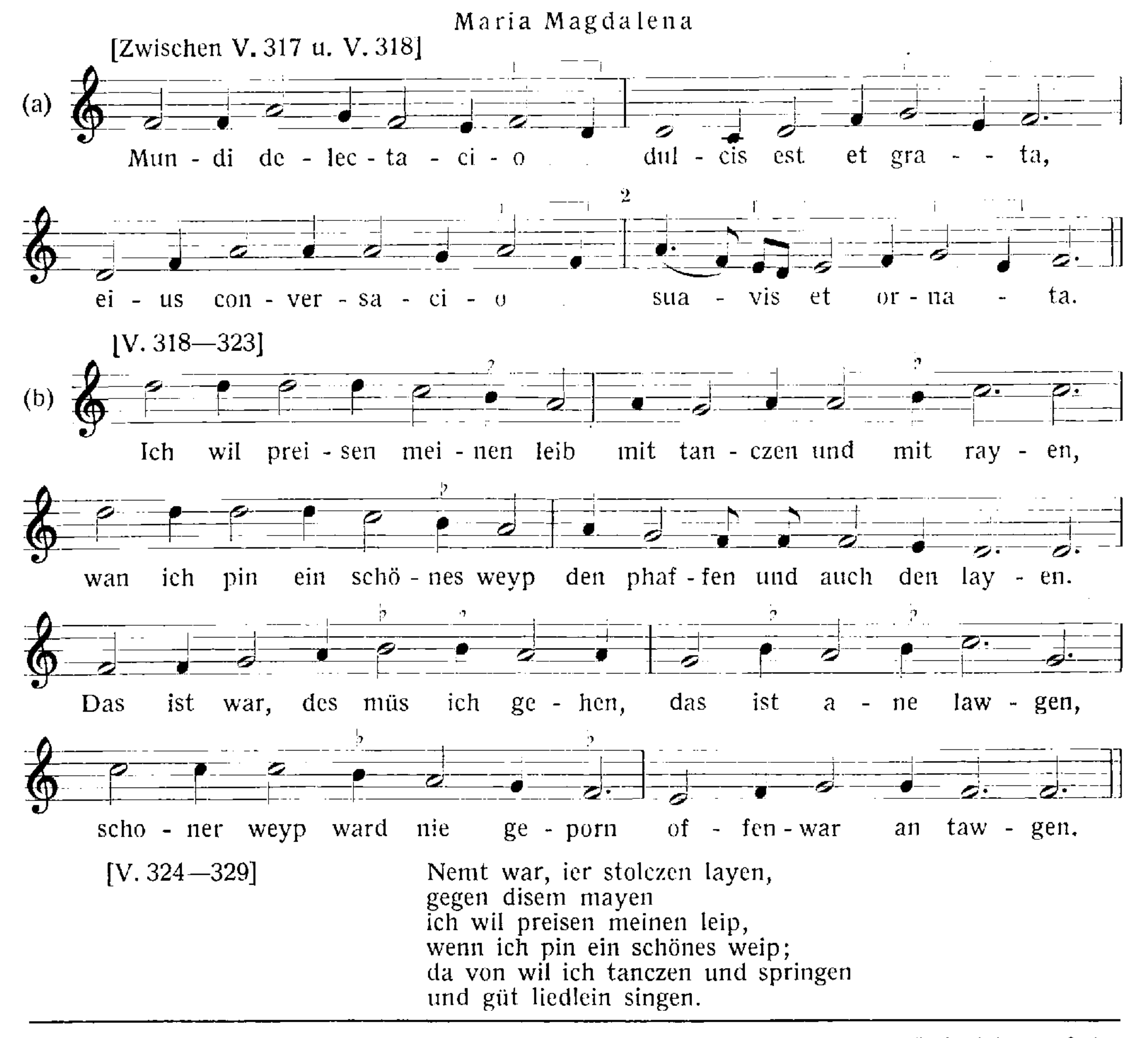


Im ganzen legen textliche wie musikalische Kriterien es nahe, das Erlauer Magdalenenspiel an die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert zu setzen, womit nicht ausgeschlossen wird, daß einige Melodien noch weiter zurückreichen.

Die musikalische Bedeutung des Erlauer „Ludus Mariae Magdalenae in gaudio" beruht also einmal auf seinem allgemeinen Wert als Quelle für den deutschen Liedgesang des Mittelalters, zum anderen auf den Einblicken, die er bezüglich der be-

[1] Schmellers Ausgabe (1847), S. 214 (Nr. 143a).
[2] Nationalbibl. Wien, Cod. 12887, fol. 4v. — Das Wiener hat mit dem Benediktbeurener Passionsspiel, wie W. Lipphardt in Arch. f. Musikf. VI, 187 nachwies, auch die Melodie zu *Michi confer venditor* (*Sage mir, höbescher cramer stoltz*) gemeinsam.
[3] Landesbibl. Kassel, 2° Mss. poet. 18, fol. 20 v. Die halbmensurale Aufzeichnung ist unklar.
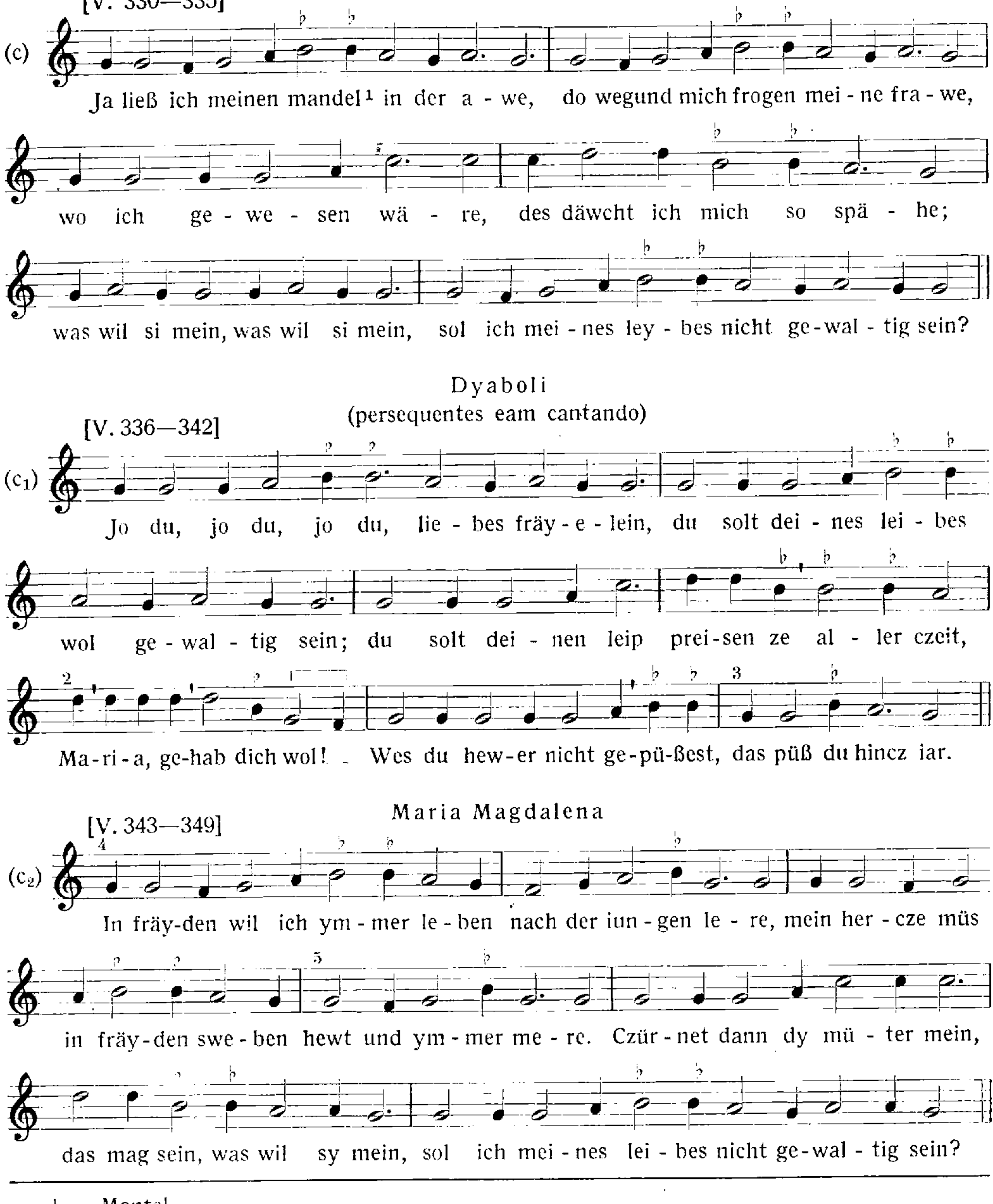
sonderen Verwendung und Bearbeitungsform weltlicher Liedsubstanz für dramatische Zwecke gewährt. Diese Bearbeitungsform bleibt, wie gezeigt wurde, der Barstrophe verhaftet, welche im höfischen wie volkstümlichen deutschen Liede eine so wichtige Rolle spielt. Weitere Forschungen und Funde auf diesem Gebiet werden die gewonnenen Erkenntnisse vertiefen, im besonderen auch die Klassifizierung der weltlichen Liedweisen im mittelalterlichen Drama zu verfeinern gestatten. Was das Erlauer Spiel bietet, darf als volkstümliches Melodiengut betrachtet werden. „Volkstümlich" bedeutet in diesem Zeitabschnitt wie in späteren Epochen ein aus verschiedenen Quellen Zusammengeflossenes, wobei für Erlau an den ausklingenden Minnegesang so gut zu denken ist wie an Vaganten- und Spielmannsmelodik.

Die Weisen des Erlauer Magdalenenspiels[1]



[1] Infolge der Raumbeschränkung wurde hier wie bei den vorangehenden Beispielen auf den diplomatischen Abdruck des Notentextes verzichtet und die Musik gleich in modaler Übertragung wiedergegeben; die originale Notierungsform ersehe man aus den Faksimileproben.

[2] Der Schreiber rückte zu Beginn der vierten Zeile den *f*-Schlüssel auf der zweitobersten Linie ein, was zweifellos auf einem Versehen beruht, da die Noten um eine Quarte tiefer gelesen ganz aus dem Ductus der Weise herausfallen und die Melodie auf *h* schließen lassen. Die Lesung in der Ausgangsschlüsselung ergibt dagegen eine in jeder Beziehung sich organisch einfügende, mit der zweiten Zeile korrespondierende Schlußzeile.



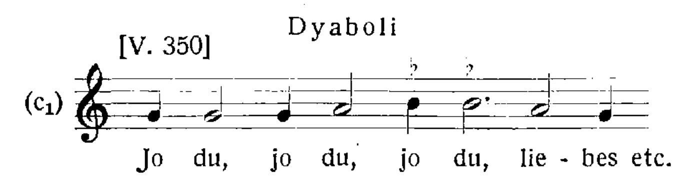
[1] = Mantel.

[2] Fünfte Zeile in der Hds. eine Terz tiefer. Da die Melodie im übrigen mit der vorangehenden Liedweise der Maria Magdalena korrespondiert, diese Zeile in der Lesart des Originals aber ganz davon abweicht, liegt offenbar eine Linienverwechselung des Schreibers vor. Eine Terz höher gelesen, gewinnt die Zeile motivische Verknüpfung mit dem vorangehenden Abschnitt, wofür sich am Anfang der Melodie ein Gegenstück findet.

[3] Schlußzeile in der Hds. eine Terz tiefer. Der Vergleich mit dem Schluß der vorangehenden entsprechenden Magdalenen-Weise macht das Versehen des Schreibers hier evident.

[4] Die drei ersten Töne in der Hds.: *e e d*. Nach den Parallelstellen von Zeile 3 und des Anfangs von *Ja ließ ich meinen mandel in der awe* in *g g f* verbessert.
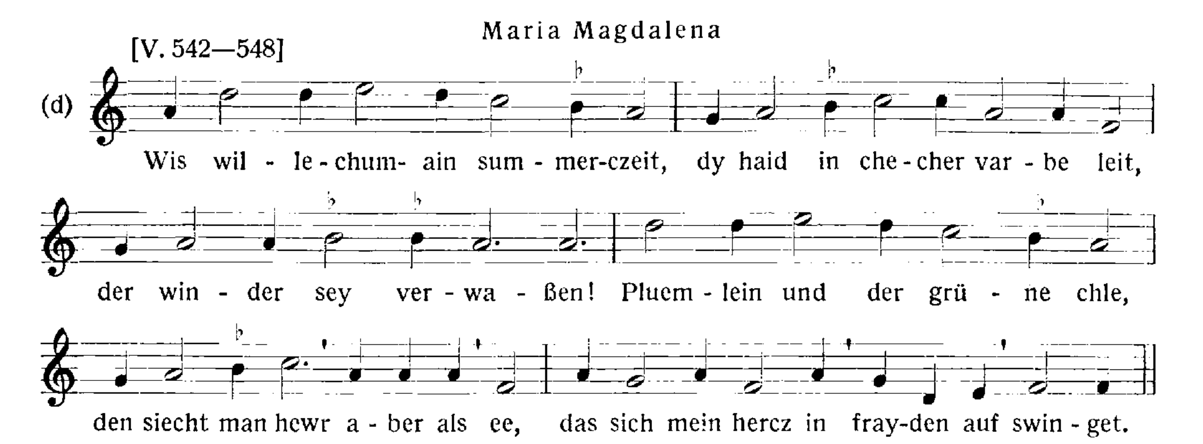
[5] Von Zeile 4 bis zum Schluß der Melodie — in der Hds. beginnt bei Zeile 4 eine neue Seite — hat der Schreiber offensichtlich alles um einen Ganzton zu tief notiert. Der Vergleich mit der Urform (*Ja ließ ich meinen mandel in der awe*) läßt klar erkennen, daß die betreffenden Zeilen entsprechend der obigen Wiedergabe zu lesen sind.

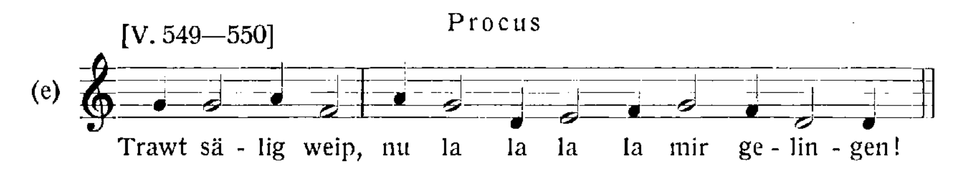


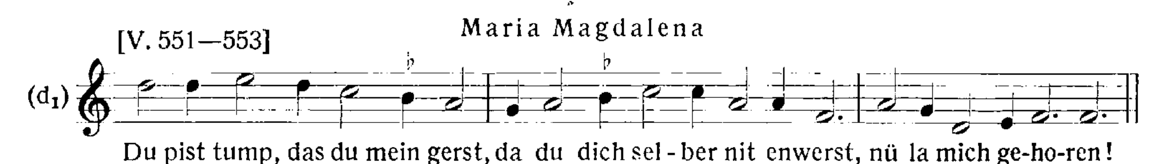
[Es folgen verschiedene gesprochene Szenen zwischen Magdalena und der Magd (Ancilla), dem Buhler (Procus) und der Kupplerin (Vetula), Magdalena und dem Buhler, Magdalena und Martha. Die Folge der Auftritte erreicht ihren Höhepunkt in dem Wechselgesang, den Maria Magdalena nach den gesprochenen Versen
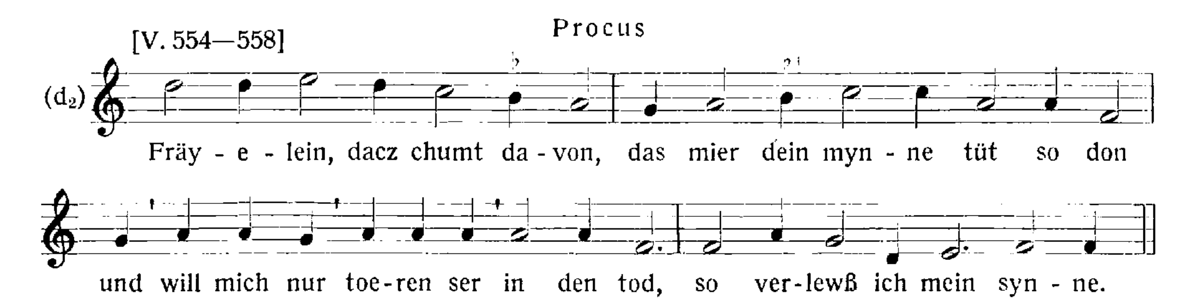
Junger man, welt ir nu mein diener sein,
so singt mit mir das liedelein!
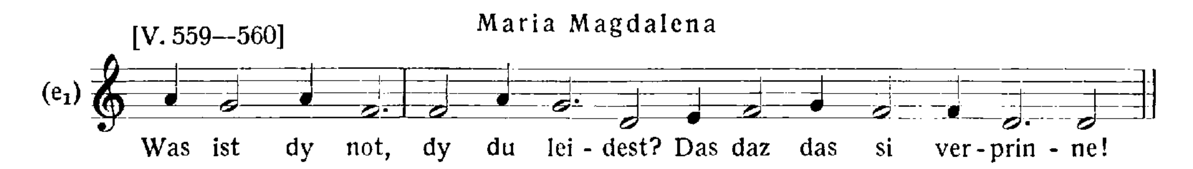
zusammen mit dem Buhler ausführt:]
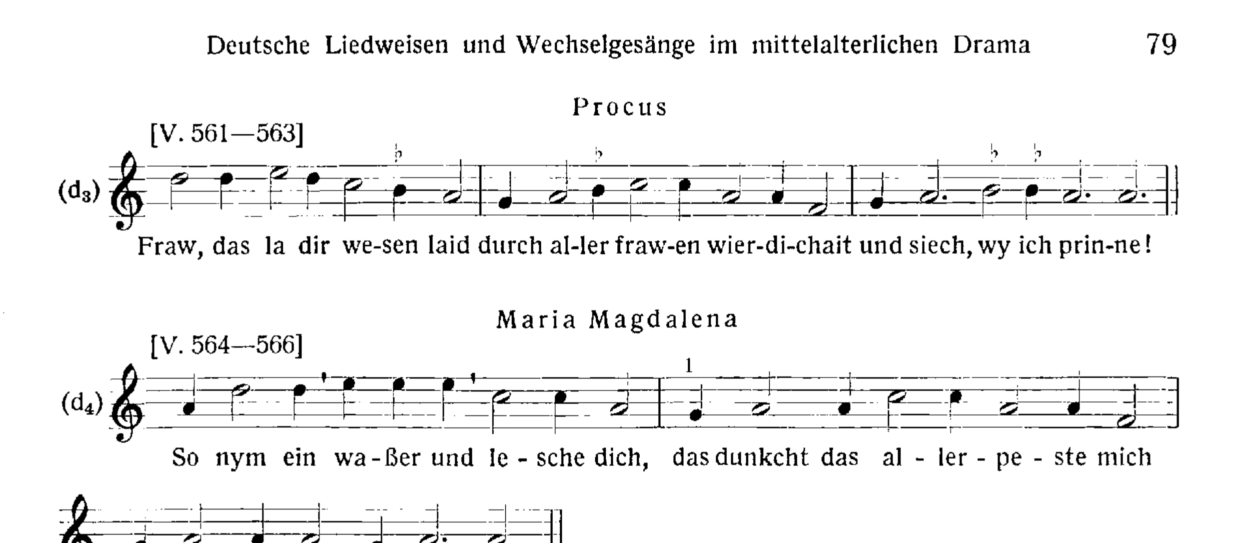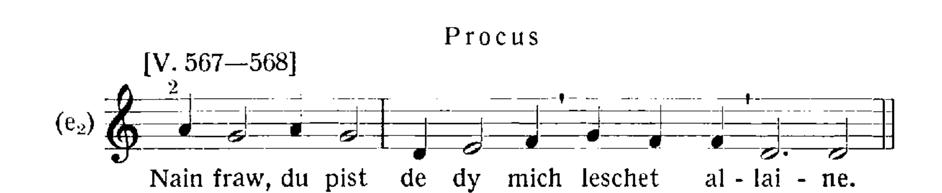










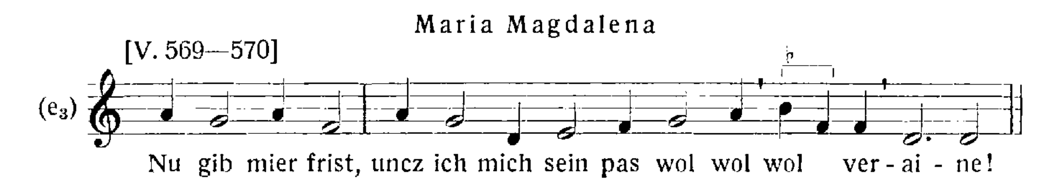
Procus
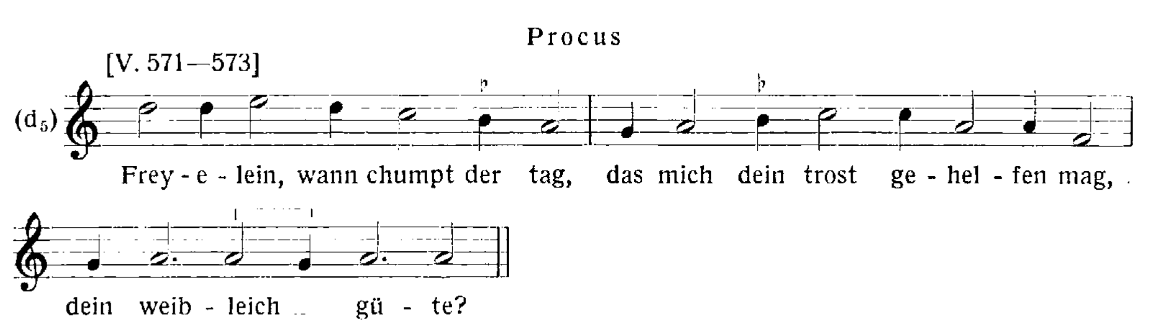


Procus



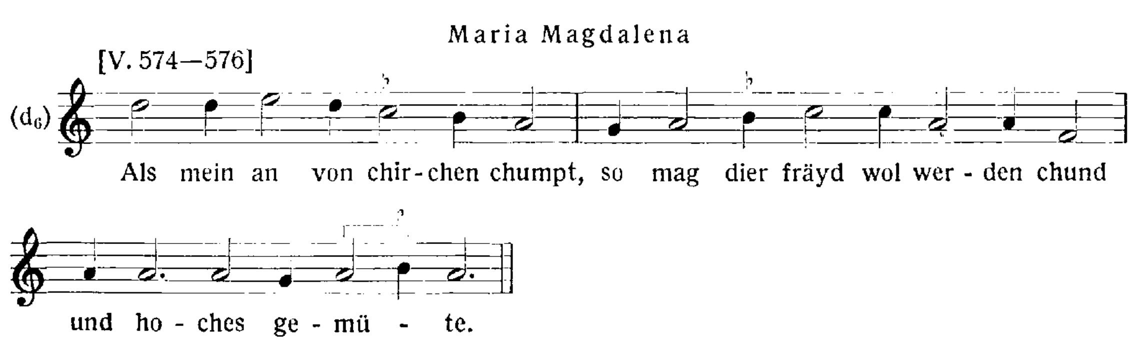
Maria Magdalena



Procus
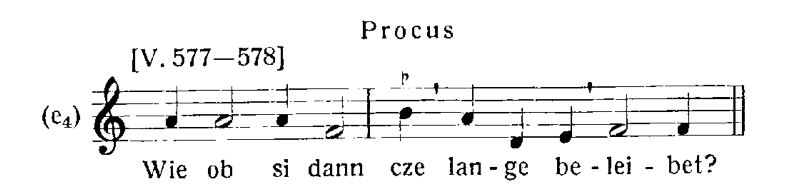


Maria Magdalena

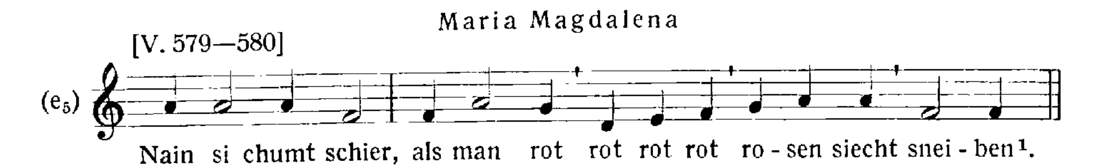


[1] Zeile 2 und 3 in der Hds. eine Terz tiefer.
[2] Erste Zeile in der Hds. eine Terz tiefer.

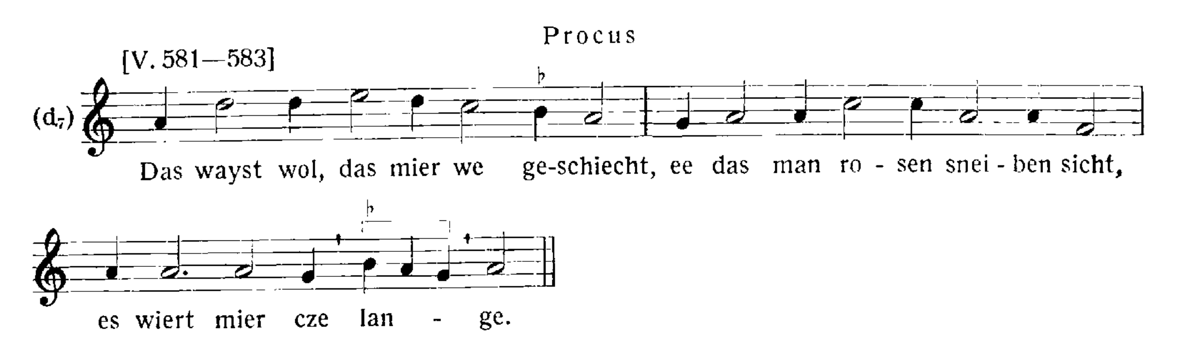
Procus



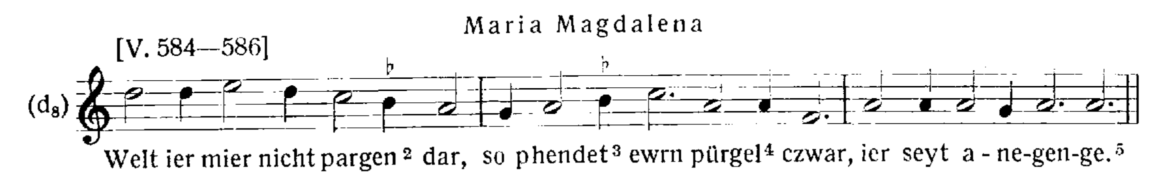
Maria Magdalena
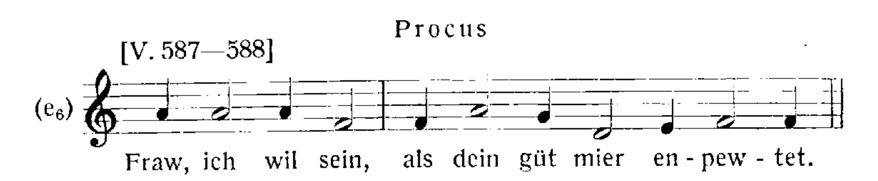


Procus



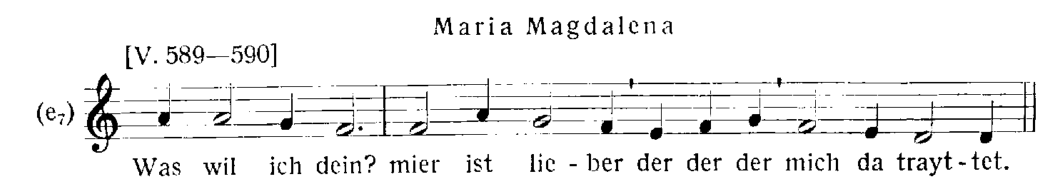
Maria Magdalena



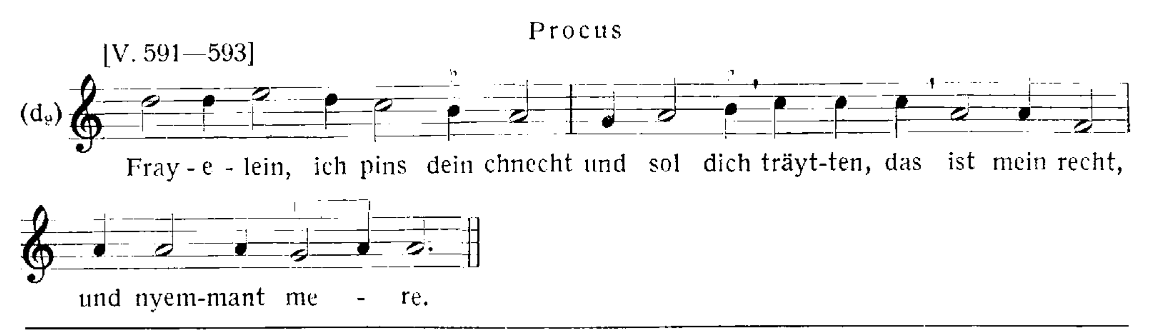
Procus



Maria Magdalena



Procus
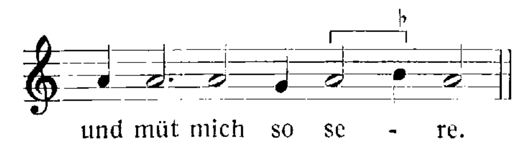


[1] = schneien. [2] = borgen. [3] = pfändet. [4] = Bürge.
[5] Vielleicht zu deuten als „Anfänger“.

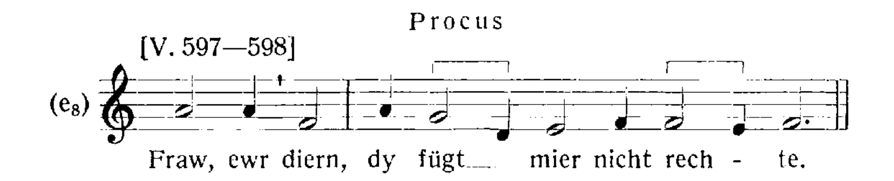
Maria Magdalena

[V. 594—596]
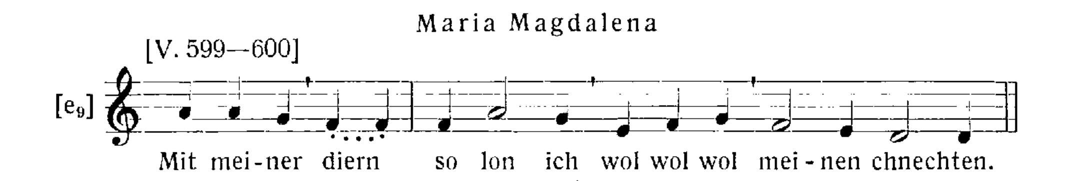
(d_{10}) Dy red dy dun-kchet mich cze chrankch, ewch möcht mein diern we - sen endankch,[1]
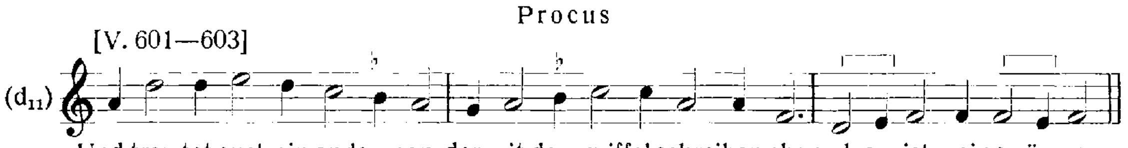


Procus



Maria Magdalena



Procus



[Von hier ab hat der Schreiber die zahlreich noch vorgetragenen Liniensysteme nicht mehr mit Noten versehen.]

---

[1] In der zweiten Melodiezeile ist das letzte Viertel *a* in der Hds. als Bistropha notiert, welche in den Erlauer Spielen wie z. B. auch im Alsfelder Passionsspiel in der Regel eine Länge ausdrückt, was aber an dieser Stelle zu Widersprüchen mit dem Versmetrum führt.

Gustav Friedrich Schmidt †

Von Erich Valentin, Salzburg

Am 19. Dezember 1941 ist Gustav Friedrich Schmidt in einem Münchener Krankenhaus nach glücklich verlaufener Operation einer Lungenembolie erlegen. Das Leben eines Idealisten, der mit der ganzen Hingabe eines treuen Herzens seiner Arbeit angehörte, ist erloschen. Ein von edelster Gesinnung durchdrungener Mensch, dessen unermüdliches Wirken künstlerischem Schaffen und wissenschaftlichem Forschen in gleichem Maße geweiht war, hat unerwartet und still, ohne Aufhebens, wie sein Wesen und sein Dasein waren, seinen Erdenweg beschlossen. Mit seiner Gattin trauern Schüler und Freunde, denen er stets das vollste Vertrauen kameradschaftlichen Zusammengehörens entgegenbrachte, erschüttert von der Vorzeitigkeit, mit der ihn das Schicksal abberief, dankbaren Gedenkens aber, daß es dem Achtundfünfzigjährigen vergönnt war, sein Lebenswerk zu Ende zu führen.

Dieses Lebenswerk ist die wissenschaftliche Leistung der erstmaligen Darstellung der frühdeutschen Oper, deren Erforschung — von seiner Dissertation, die er 1910 als Schüler Adolf Sandbergers lieferte, bis zu seiner letzten Tat, der 1938 vollzogenen Herausgabe von Johann Wolfgang Francks „Die drey Töchter Cecrops" (in den Landschaftsdenkmalen Bayern, Band 2) — die Aufmerksamkeit und der Fleiß seines Wirkens galten. Die Erkenntnis von Geschichte und Wesen dieser für die deutsche Musik- und Theaterentwicklung geradezu schicksalhaft bedeutungsvollen Periode ist das Ergebnis seiner immer eindringlicher sich vertiefenden Untersuchung, die, begründet auf der Sicherheit philologischen Wissens und dem Feingefühl künstlerischen Empfindens, Folgerungen erschloß, die die wirkliche Aufgabe und Stellung der deutschen Oper im ausklingenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert vor Augen führten. Mit bezwingender Systematik erforschte er die einzelnen Stationen, in jeder dieser Arbeiten zeugnishaft für die bis ins letzte sorgfältige Gewissenhaftigkeit, mit der er seiner Aufgabe zugetan war. Seine umfassenden Studien über „Die frühdeutsche Oper in Leipzig" (Sandberger-Festschrift 1918), „Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper" (Zeitschrift für Musikwissenschaft V) und „Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel" (München 1929) sind die Vorstufen zu seiner zweibändigen Monographie über „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns" (Regensburg 1933/34). In diesem Werk, das den 1910 begonnenen Arbeitsweg abschloß, hat Schmidt nicht nur die Biographie und Rechtfertigung des Musikdramatikers Schürmann, dessen Persönlichkeitsschilderung er als die Erfüllung des ihm von Hans Sommer übertragenen Vermächtnisses ansah, geschaffen, sondern darüber hinaus grundlegend und anschaulich Wesen, Schicksal, Bedeutung und Größe der auch für die politische Geschichte bemerkenswerten deutschen Oper in ihrer unglücklichsten Zeit gekennzeichnet.

Schmidts wissenschaftliche Anteilnahme an der Geschichte der deutschen Oper kam aus seiner künstlerischen Neigung. Schon während seiner Rostocker Jugendjahre trieb es ihn zum musikalischen Schaffen, dem er sich vollends in Berlin, wo er zum Schülerkreis Wilhelm Klattes und Hans Pfitzners gehörte, und später in München erschloß. In München, das seine Wahlheimat wurde, fand der Student der Musikwissenschaft in August Schmid-Lindner und wiederum Hans Pfitzner seine künstlerischen Lehrmeister. Seine Liebe zur Oper, der er als Wissenschaftler seine Lebensarbeit widmete, machte ihn selbst zum Opernschöpfer. Die aus romantischer Empfindung und Lebensschau erwachsene Märchenoper „Die Glücksritter", deren Idee im Schützengraben des Weltkrieges geboren wurde, zeigt den Pfitzner-Schüler zugleich als Verfechter der romantischen Volksoper im Sinne C. M. v. Webers. Es ist kein Zufall, daß gerade Weber auch im Rahmen seiner wissenschaftlichen Arbeit erscheint, wie andererseits die seinem menschlichen, persönlichen Wesen und Temperament entsprechende Freude an dichterischer und musikalischer Lyrik gleichermaßen in seinem wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffen zum Ausdruck kommt. Eine Reihe von Liedern und Balladen zeugen ebenso davon wie seine Vorlesungen und Übungen zur Geschichte des deutschen Liedes und des Minnesangs.

Ehrfurcht und Lauterkeit waren die Grundzüge seiner gütigen Persönlichkeit, Ehrfurcht vor dem Großen und Echten, Lauterkeit der Gesinnung und Lebenshaltung; in beidem war er als Mensch, als Forscher, Künstler und Lehrer gleich groß, in allem selbstlos und treu, ehrlich und tief in seiner Liebe zu Deutschland. Aus diesem Gefühl heraus erfüllte er seine Aufgabe gewissenhaft und verantwortungsbewußt. Das war auch das Auszeichnende seiner Lehrtätigkeit, bei der es ihm stets um die Sache ging, die der Forscher mit der Begeisterung des Künstlers vertrat und weitergab.

Louis Spohrs erster Opernversuch

Von Eugen Schmitz, Leipzig

Louis Spohrs Opernschaffen, dessen geschichtliche Bedeutung mehr und mehr ins Licht tritt[1], ist bis zu der Jugendoper *Alruna*[2] zurückverfolgt worden. Ein noch früheres Werk, von dem Spohr in seiner Selbstbiographie erzählt, und das *Die Prüfung* hieß, war lange Zeit verschollen. Neuerdings ist es wieder aufgetaucht. Zwar den Fundort der Originalpartitur wüßte ich, obschon als Nachkomme des Meisters um die Erforschung seines Nachlasses bemüht, auch heute noch nicht anzugeben. Aber die Universitätsbibliothek Leipzig besitzt eine sehr saubere Abschrift des Werkes[3]. Diese ist insofern nicht lückenlos, als leider die Ouvertüre fehlt. Die acht Gesangsnummern jedoch, aus denen die Oper bestand, sind vollzählig vorhanden. Und damit erscheint immerhin die Möglichkeit gegeben, sich ein Bild von Spohrs erstem Opernversuch zu machen.

Über seine Geschichte gibt die Selbstbiographie in Kürze Auskunft[4]. Als junger Gothaer Hofkonzertmeister hatte Spohr den Wunsch, auch auf dem bisher von ihm noch nicht betretenen Gebiet der dramatischen Komposition einen ersten Schritt zu wagen. Zusammen mit einem Verwandten seiner Mutter, dem schöngeistigen Juristen Eduard Henke, ersann er Stoff und Szenenfolge für eine einaktige Oper, die er *Die Prüfung* benannte. Henke dichtete zunächst die Gesangsnummern. Die Dialoge gedachte er später nachzuliefern. Trotz der Kriegswirren — man schrieb das Jahr 1806 — gelang es Spohr, die Komposition in einem Zug fertigzustellen. Die Oper kam zunächst in Konzertform in Gotha zur Aufführung. Sie hatte auch Erfolg, allein Spohr selbst war mit der Arbeit unzufrieden. Nur die Ouvertüre und eine Tenorarie bestanden vor seiner Selbstkritik. Das Werk als Ganzes legte er beiseite, ohne jemals darauf zurückzukommen.

Dieser strengen Einstellung des damals zweiundzwanzigjährigen Künstlers können wir heute nicht ohne weiteres zustimmen. Gemessen am Durchschnitt des damaligen Opernschaffens, kann das kleine Erstlingswerk Spohrs durchaus bestehen. Allerdings hält es sich schon der dramatischen Anlage nach in sehr einfacher, bescheidener Form. Es ist ein einaktiges Singspiel. Nur vier Personen — zwei Soprane, Tenor und Baß — tragen die Handlung, die im übrigen nach Singspielart offenbar so gut wie ausschließlich im gesprochenen Dialog verlaufen sollte. Die acht Musiknummern stellen lyrische Ruhepunkte oder Stimmungsschilderungen dar. Höchstens in das kleine Finale spielt für einen Augenblick so etwas wie eine

---

[1] S. Goslich, Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs „Faust" und Wagners „Lohengrin". Leipzig 1937.

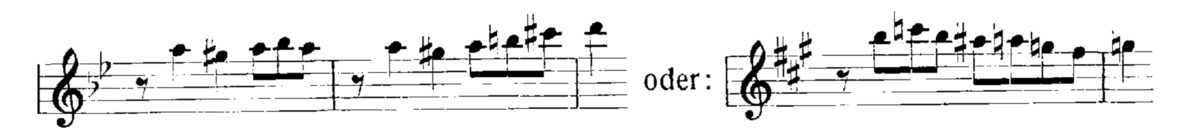
[2] E. Schmitz, Louis Spohrs Jugendoper „Alruna" (Zeitschrift d. Internat. Musikgesellschaft XIII, S. 293ff.).

[3] Sie wurde laut freundlicher Mitteilung der Verwaltung aus der Sammlung Witte in Rostock erworben.

[4] Spohrs Selbstbiographie I, S. 104ff.

dramatische Wendung herein, als der tenorsingende Liebhaber erkennt, daß die ihm aufgezwungene Braut Natalie und die von ihm heimlich geliebte Ida ein und dieselbe Person sind. Wenigstens glaubt man auf Grund der Partitur den Zusammenhang so verstehen zu sollen. Da die Dialoge nicht vorhanden sind, vielleicht nach Spohrs Verzicht auf eine Bühnenaufführung überhaupt gar nicht geschaffen wurden, ist es unmöglich, eine genaue Vorstellung von dem beabsichtigten szenischen Geschehen zu gewinnen. Jedenfall sollte das kleine Werk ein Familienidyll in Einakterform sein, wie es damals besonders in der französischen komischen Oper des Kreises um Isouard und Boieldieu und auch in der italienischen Farsa üblich war[1]. Daß neben Mozarts Werken gerade die französische Spieloper, die Spohr als junger Braunschweiger Kammermusikus genau kennen lernte, auf seine Jugendarbeiten mancherlei Einfluß gehabt habe, hat der Meister selbst[2] betont. Man könnte etwa ein beliebtes zeitgenössisches Werk wie Boieldieus Einakter *Le calife de Bagdad* als Vorlage Spohrs annehmen. Freilich, ohne daß die bei Boieldieu gegebene romantische orientalische Färbung ein Gegenstück fände.

Überhaupt kündigt sich in der *Prüfung* im Gegensatz zu der bereits fast hochromantisch eingestellten *Alruna* die Romantik vorerst nur zurückhaltend in kleinen musikalischen Zügen an. Auch von Spohrs späterer Eigenart wird nicht so viel offenbar wie in seinen gleichzeitigen Instrumentalwerken. Immerhin lassen empfindsame Bläsermotive wie



den werdenden, von Mozart ausgehenden romantischen Chromatiker wenigstens schon ahnen. Beachtlich ist auch die weitausholende Modulationsfolge eines Tenorrezitativs, das in *a*-moll beginnt und dann über *d*-moll, *B*-dur, *g*-moll, *f*-moll nach *Des*-dur, *ges*-moll und *des*-moll führt, worauf sich die Arie in *A*-dur anschließt. Gelegentliche Terzrückungen der Harmonik oder ein schwärmerisches Molldur (etwa *B*-dur mit Sexte *ges* gleich im einleitenden Duett) weisen nach gleicher Richtung.

Durchaus mehr klassizistisch als romantisch ist die Instrumentation. Die Orchesterbesetzung mit einer Flöte, je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten und dem Streichquintett bescheidet sich mit den Klangmitteln Haydns und Mozarts. Sie geht außerdem sparsam mit ihnen um. Zu einer geschlossenen orchestralen Tuttiwirkung führt erst das Finale. Nach dem Vorbild Mozarts[3], aber doch darüber auch schon wieder hinausgehend, wird das Violoncello öfters mit ausdrucksvollen melodischen Motiven von der Grundstimme des Kontrabasses losgelöst. Das konzertierende Soloviolоncello in einer Romanze erscheint dem Muster

---

[1] L. Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. II. (Leipzig 1910), S. 31ff.
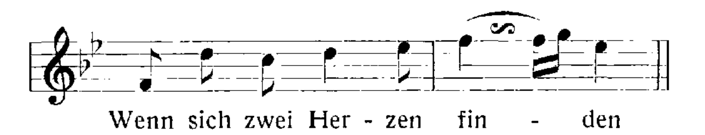
[2] Spohr, a. a. O. I, S. 12.

[3] Daß Spohr diese Behandlung des Violoncellos bei Mozart besonders bewunderte, ergibt sich aus einer Bemerkung in der Selbstbiographie I, S. 308.

der ersten Zerlinen-Arie nachgebildet. Auch daß einmal in einem gebetartigen *As*-dur-Satz die Violinen mit Dämpfer spielen, ist ein aus der Umwelt der Empfindsamkeit stammendes älteres Wirkungsmittel, das Spohr zum mindesten aus Mozarts *g*-moll-Quintett kennen mußte. Ebenso erscheint die Aufsparung der Klarinetten für schwärmerische Nummern den Partituren von *Figaro* und *Don Giovanni* abgelauscht, nicht minder die Art, Klarinetten und Fagotte zu einem geschlossenen vierstimmigen Satz zusammenzuführen, der bei Spohr noch durch Pizzikati der Streichbässe eine klanglich reizvolle Stütze erhält. Oboen- und Hörnerklang wird gelegentlich solistisch herausgestellt, das Fagott darf auch sein höheres Tenorregister in ausdrucksvollen Motiven hervorkehren.

Könnte in solchem Suchen nach Klangfarbenwirkung etwas romantischer Geist immerhin gespürt werden, so ist dagegen die Ausschmückung einer Arie mit einer brillanten Partie der Solovioline barockes Erbgut und zugleich ein Zugeständnis Spohrs an das eigene Virtuosentum. Gewiß hat der junge Hofkonzertmeister dieses Solo bei der Gothaer Aufführung der *Prüfung* selbst gespielt.

Die Oper beginnt[1] mit einem liedartigen Duett für Sopran und Tenor:



Man erinnert sich dabei, daß im französischen Singspiel an der Spitze üblicherweise eine Ariette steht, in der eine der handelnden Personen ihre Herzensneigung offenbart[2]. Der zweistimmige Tonsatz ändert nichts an der gleichen Art und am ariettenhaften Gepräge auch der Spohrschen Nummer. Es folgt ein Terzett für Baß, Tenor und Sopran: „Es erblühet nun dem Greise in der Enkel lautem Kreise goldner Kindheit Blumenland." Seine ruhige, behagliche Anmut wird durch einen erregten Mittelteil gestört, in dem erstmals zum Ausdruck kommt, daß es um das zur Schau getragene Glück der Liebenden doch noch nicht zum besten steht. Während Tenor und Sopran schmeichelnde Liebesbeteuerungen tauschen, beobachtet der Baß mißtrauisch das Spiel: „Traun in diesem trüben Blick malt sich nicht der Liebe Glück!" Diese Stimmung gibt zu einer Ensemblewirkung Mozartschen Stils Anlaß mit deutlich hervorgekehrten Gegensätzen des Ausdrucks. Die dakapomäßige Wiederkehr der behaglichen Anfangsstimmung rundet das Tonstück bogenförmig ab.

Ein weiterhin folgendes strophisches Duett zwischen Sopran und Baß erscheint zunächst textlich merkwürdig. Die erste Strophe beginnt der Sopran mit den Worten:

---

[1] Die Themen der Ouvertüre hat Rudolf Wassermann in seiner Dissertation „Spohr als Opernkomponist" (Rostock 1910) auf Grund des thematischen Verzeichnisses der sämtlichen Werke Spohrs, das ihm damals zur Verfügung gestellt wurde, abgedruckt. Sie lassen kaum einen Schluß auf den Wert des Tonstückes zu. Spohr hat die Ouvertüre einige Male auf Kunstreisen spielen lassen. Vgl. Allg. Musikzeitung, Jahrg. 1807/08 S. 90 und 315, wo anerkennende Besprechungen des Tonstückes stehen.

[2] H. Wichmann, Grétry und das musikalische Theater in Frankreich (Halle 1929), S. 60.

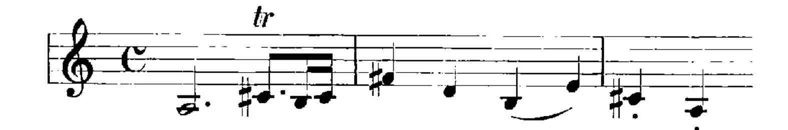
„Kennst du ein Mädchen, Romantik genannt?
Sie schmücket das irdische Leben.
Vom Himmel ist sie den Menschen gesandt,
Zum Hohen das Herz zu erheben.“

Die zweite Strophe leitet der Baß ein:
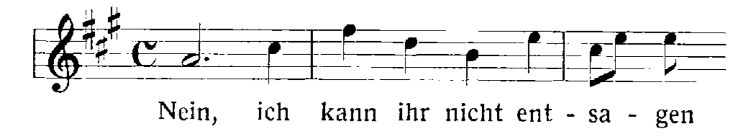
„Kennst du die Göttin, Vernunft uns genannt,
Die Freundin des sinnigen Streben?
Der Jugend ist sie gar wenig bekannt,
Sie kann nur erhellen das Leben.“

Da sind also zeitgeschichtlich recht kennzeichnend die aufklingende Romantik und die abklingende Aufklärung als Gegensätze der Weltanschauung zweier Menschenalter einander gegenübergestellt. Ein dem fast etwas tändelnden *G*-dur-Hauptsatz eingegliederter *Es*-dur-Mittelteil eint die beiden Stimmen dann zum Preise der Dichtung, die ja allerdings sowohl der Romantik wie der Göttin Vernunft dienen kann. Die Instrumentation dieses Mittelteils wechselt die Oboen gegen Klarinetten aus: das ist einer der erwähnten Fälle, in denen dieses Instrument ganz besonders betont dem Ausdruck schwärmerischen Wohllautes dienstbar gemacht wird.

Nun folgt die Tenorarie, die Spohr als einzige der Gesangsnummern später noch gelten lassen wollte. Wir verstehen, warum. Sie erweist sich nämlich als das Stück, das am meisten mozarthaftes Gepräge zeigt, also dem vergötterten Ideal des jungen Musikers am nächsten kam. An ihrer Spitze steht ein begleitetes Rezitativ, das seinerseits wieder ein ziemlich umfängliches Orchestervorspiel hat. Dieses beginnt mit dem Motiv:
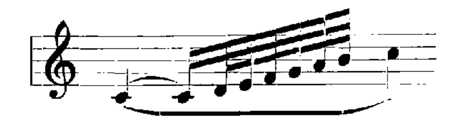


Das ist aber auch das Thema der folgenden Arie:



Es erscheint also die ganze Nummer, Rezitativ und Arie, in einer für damalige Zeit seltenen Art vereinheitlicht, gewissermaßen aus einem grundlegenden Leitmotiv entwickelt. Das Thema selbst hat unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Motiv, das im ersten Finale der *Zauberflöte* Taminos Entschluß begleitet, in den Tempel einzudringen. Die Art der Entwicklung, die es dann mit virtuosem Figurenwerk in der Arie selbst nimmt, gemahnt aber an ein älteres Werk Mozarts, an die berühmte Tenorarie „Fuor del mar“ („Noch tobt mir ein Meer im Busen“) aus *Idomeneo.* Nicht ein eigentlicher Anklang, sondern der melodische Charakter und die ganze Art der Stimmungsschilderung läßt die beiden Nummern als verwandt erscheinen.

Spielt hier somit das Pathos der Opera seria in das Idyll herein, so kehrt die nächste Solonummer gleich wieder zu einer Lieblingsform des Singspielstils zurück, zur Romanze. Im typischen $^6/_8$-Takt fließt dieses Sopranstück „Wohl sind im hesperischen Tale mir einst die Camönen genaht . . .“ melodisch leicht und schlicht dahin. Anspruchsvoller ist die Instrumentation, die mit solistischen Hornklängen anhebt, und das früher erwähnte virtuose Violoncellosolo als musikalische Verbrämung der zweiten Strophe bringt. In solcher Art liebten die romantischen Opernmeister noch lange die Romanze zu behandeln[1].
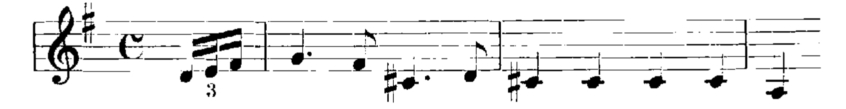
Nun kommt, abermals rezitativisch eingeleitet, die große Sopranarie mit konzertierender Solovioline (Rezitativ: „Er hat gesiegt . . .“, Arie: „Alles hat er hingegeben . . .“). Es ist die am breitesten ausgeführte Solonummer der ganzen Oper, in Rezitativ, langsames Arioso und Allegrohauptsatz gegliedert. Trotz der virtuosenhaften Haltung hat die Nummer das Gepräge einer dramatischen Szene. Rezitativanfang und Allegroteil sind wieder durch ein Motiv:



thematisch verbunden.

Als letzte Nummer vor dem Finale erscheint ein Liebesduett für Sopran und Tenor. Auch dieses ist noch einmal rezitativisch eingeleitet. Die kleine Oper bringt mithin drei umfangreiche, orchestral begleitete Rezitative, eine für den Singspielstil immerhin nicht gewöhnliche Häufung! Allerdings ist dieses dritte Rezitativ in der Singstimme etwas formelhafter als die beiden früheren, im bewegten Orchesterteil aber doch durchaus den zeitgemäßen accompagnato-Stil wahrend. Doch beschränkt sich Spohr in den Rezitativen der *Prüfung* noch grundsätzlich auf Begleitung durch das Streichquintett, während er dann bereits in *Alruna* Bläser und sogar Pauken hierfür heranzog[2]. Am Schluß des Duetts vereinigen sich die Liebenden zu einer Preghiera „Höre, ewiger Vater, deiner Kinder frommes Flehen . . .“. Die hohe ♭-Tonart *Des*-dur und die gedämpften Violinen sind typische Kennzeichen dieser typischen Nummer[3].

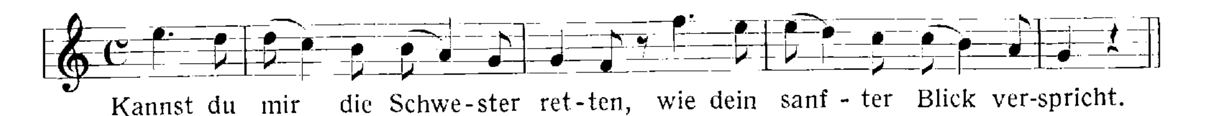
Im Finale, das wiederum mit einem pathetischen Mozartmotiv beginnt:
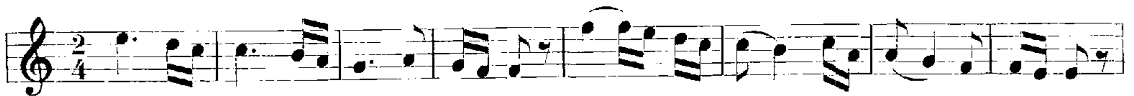


einen sich zum erstenmal alle vier Singstimmen. Die Form ist frei aus Mischung kleinerer rezitativhafter und breiterer arioser Teile zusammengestellt, bei wechselndem Zeitmaß, und in der Tonalität unterdominantwärts von *C*-dur, *c*-moll nach *F*-dur und schließlich *B*-dur fortschreitend. Der *B*-dur-Schluß ist eine wort- und tongetreue Wiederholung der ersten Nummer der Oper, des ein-

[1] Goslich, a. a. O., S. 106.
[2] Schmitz, a. a. O., S. 297.
[3] Goslich, a. a. O., S. 127ff.

leitenden Duetts „Wenn sich zwei Herzen finden . . .". So knüpft das Ende beim Anfang wieder an. Das Werk gewinnt dadurch eine Abrundung, deren ausgeprägte Form ebenfalls eine Besonderheit darstellt. In der Melodienfolge des Finales fällt im übrigen ein ganz verblüffender Anklang an eine der bekanntesten[1] Kantilenen aus *Jessonda* auf. Dort in *Jessonda* singt im ersten Finale Amazilli:



Und hier in der *Prüfung* läßt sich Charis vernehmen:



Die Ähnlichkeit ist trotz der Verfeinerung, die der Tongedanke später erfahren hat, zwingend[2].

Sie zeigt wieder einmal, daß es auch im Gedankenkreis des einzelnen Komponisten „wandernde Melodien" gibt, die sich seiner Phantasie oft in weit voneinander abgelegenen Schaffensperioden aufdrängen. Und schon um solcher Erkenntnisse willen ist das Zurückblicken auch auf harmlose Jugendwerke der Meister aufschlußreich, ganz abgesehen von dem Licht, das es auf das Herauswachsen des Persönlichkeitsstiles aus dem Zeitstil wirft.

---

[1] Noch Bücken hebt im Handbuch der Musikwissenschaft (Die Musik des 19. Jahrhunderts, S. 89) die Melodie als besonders schönen Einfall Spohrs hervor.

[2] Man könnte übrigens sogar im Einleitungsschema der Ouvertüre (vgl. das Notenbeispiel bei Wassermann a. a. O.) einen Anklang an diese Melodielinie finden.

Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

Wittenberg — Frankfurt a. O. — Marburg — Königsberg — Jena Helmstedt — Herborn — Göttingen

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

Mit den folgenden Ausführungen sind meine Untersuchungen „Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts" vorläufig abgeschlossen. „Vorläufig" insofern, als ich mir wohl bewußt bin, daß weitere lokalhistorische Forschungen noch sehr viel Material zutage fördern werden. Trotzdem hoffe ich, daß auch schon das vorliegende Material eine wesentliche Bereicherung unseres Wissens um die Bedeutung der Musik und ihrer Stellung im deutschen Kulturkreis darstellt.

Hinsichtlich der Methodik der Arbeit sowie der Grundlagen des Unterrichtes an den Universitäten ist nichts Neues zu sagen. Ich kann auf das verweisen, was ich in den Einleitungen zu meinen beiden früheren Studien (vgl. AfM I 257ff. und III 302ff.) niedergelegt habe und hier nur noch einmal bestätigt wird. Der Nachdruck liegt vielmehr auf den bio-bibliographischen Nachweisen und der möglichst übersichtlichen Zusammenstellung des gesamten Quellenmateriales. Aus diesem Grunde habe ich auch noch die Universität Helmstedt und das Göttinger Paedagogium, deren Gründung bereits in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt, in die Untersuchung einbezogen. Daß selbstverständlich die Universität Basel mitberücksichtigt werden mußte, bedarf bei der engen Zugehörigkeit dieser Stadt zu dem südwestdeutschen Kulturkreis wohl keines besonderen Nachweises.

Die einzelnen Universitäten sind nach ihrer Entstehungszeit geordnet. Damit ergibt sich von selbst ein natürlicher Einschnitt um 1500, der zu einer innerlich begründeten Zweiteilung des ganzen Materiales führt. Denn mit Ausnahme der von den Jesuiten beherrschten Universität Dillingen sind alle hier behandelten Universitätsgründungen des 16. Jahrhunderts nach den Grundsätzen Philipp Melanchthons entweder errichtet oder umgestaltet worden. Die Universität Dillingen wurde deshalb noch dem ersten Teil angehängt.

Wittenberg[1]

(Gegr. 1502)

I. Die Statuten der Artistenfakultät

Im Gegensatz zu den Statuten anderer Universitäten enthalten die Wittenberger Statuten fast keine Verordnungen hinsichtlich der Musikvorlesungen und der dabei zugrunde gelegten Bücher. Die Namen der Lehrer, die mit diesen Vorlesungen betraut wurden, die Zeitdauer der Vorlesungen und das dafür zu zahlende Honorar werden überhaupt nicht erwähnt.

---

[1] Zur Literatur vgl. W. Gurlitt im Luther-Jahrbuch 1927, S. 111ff. und M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, 's-Gravenhage 1940.

Die Statuten von 1508 enthalten folgende allgemeine Verordnung:

Praeterea suorum praeceptorum litteris, quas in fine cuiuslibet libri ab eis petent, fidem faciant bacc., se audisse Petrum Hispanum, nouam et veterem loycam Aristotelis nec non grammaticam. Magistrandi vero nouam et veterem loycam, libros physicorum, de anima, de coelo et mundo, de generatione et corruptione, meteorum, parua naturalia, ethicorum, metaphysicam nec non mathematicam.

In einem Nachtrag von 1514 (eine spätere Hand hat fälschlich *1512* dazugeschrieben) wird folgender aufschlußreicher Beschluß festgehalten:

Et quia Mathematica, teste Apolonio, praecipua et certissima scientia est, sine qua Aristoteles, illud omnium artium robur et fundamentum, minime intelligi potest, in omni enim demonstratione ad Mathematicam sese, ut omnia facilius percipiantur, conuertit: statuimus, pro vtilitate scholasticorum, quos desides et negligentes in hac scientia animaduertimus, aestatis tempore computum aliquem ecclesiasticum et textum sphaerae materialis Joh. de Sacro busto tamquam prima rudimenta mathematicae publice legi. ...

In hiema vero idem lector aliquot libros Euclidis vel Arithmeticam communem Johannis de Muris aut Musicam eiusdem siue Theoricas planetarum pro complentibus ad Magisterium leget: qui minime se promouendos arbitrantur, nisi a Magistro legente testimonium impetrauerint. Hortamur tamen tam Baccalaureandos quam Magistrandos, vt vtriusque temporis rationem habeant et si vllo pacto possunt, vtramque audiant lectionem quo habiliores fiant ad ceteras disciplinas percipiendas[1].

II. Bibliothekskataloge

Unter den Beständen der Wittenberger Schloß- und Universitätsbibliothek, die im Spätsommer 1512 durch Spalatin im Auftrage Friedrich des Weisen gegründet wurde, habe ich keine musiktheoretischen Werke feststellen können[2].

III. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität

1. Musik bei Feierlichkeiten der Universität

a) Ostern 1561 wurde beschlossen:

Hoc rectore doctore Georgio Maiore factum est decretum consensu professorum omnium, ut more et instituto maiorum, quem seiunctio collegii canonicorum ab academia orta ex religionis mutatione interrupit, in posterum electio et renunciatio rectoris fiat usitatis diebus in templo arcis hoc ordine:

Mane ad praefinitum a rectore tempus singuli sub debito obedientiae conveniant in templo arcis et sua ordine subsellia occupent.

Interea dum professores conveniunt, psaltae decantent psalmum unum ordiente liturgiam organice et postea ad singulas cantiones alternatim intercinente.

Psalmo subiugant psaltae precationem directam ad spiritum sanctum „Veni sancte" harmonicis melodiis a Josquino descriptam.

Hac finita rector praeteriti semestris oratione non longa et complectente formam communium precum pro salute et incolumitate ecclesiae, reipublicae Christianae universae, harum religione, scholae, studiorum publicorum et pro tota gubernatione hortetur scholasticos ad pietatem, seriam invocationem dei, diligentiam in descenda necessaria doctrina et regendis moribus et misceat aliquid de disciplina et de obedientia erga leges scholasticas.

Post recitatam orationem ordine suo loco singuli procedant ad electionem rectoris novi, quae fiat in adyto seu, ut vocant, sacrario.

---

[1] Th. Muther, Die Wittenberger Universitäts- und Fakultätsstatuten vom Jahre 1508 ..., Halle 1867, S. 43, 49/50 und Neudruck in Urkundenbuch der Univ. Wittenberg, Teil 1, bearb. von W. Friedensburg, Magdeburg 1926, S. 73. Die Streitfrage, ob an der Wittenberger Universität in der vorreformatorischen Zeit „musica speculatiua" gelesen wurde oder nicht, zu der Crevel, Adrianus Petit Coclico, s'Gravenhage 1940, vor allem S. 151 ff. eingehend Stellung nimmt und sich schließlich gegen Gurlitts bejahende Antwort entscheidet, ist damit endgültig geklärt.

[2] Vgl. E. Hildebrandt, Die kurfürstl. Schloß-Univ.-Bibliothek zu Wittenberg (1512/47). Beiträge zu ihrer Geschichte. Diss. Leipzig 1925.

Interea alternatim organice per vices intercinente psaltae decantent orationem dominicam harmonicis melodiis a Josquino descriptam et, si deliberationes productae fuerint, alia loco et tempori isti et huic actui convenientia.

Electo rectori proponi debent et commendari articuli, quibus descriptum est, quae muneris eius sint atque officii, ut horum sit memor. Postea redeuntibus ad sua loca singulis ordine renunciatio fiat ex altari. Qua peracta theologi cum rectore procumbant in genua et orantes expectent, donec psaltae decantarint gratiarum actionem comprehensam in cantione „Te deum laudamus". Idem suo faciant loco finitis sacris caeteri professores et rectorem ad suas aedes deducant[1].

b) Luther-Gedenktag

Zur Erinnerung an Luther versammelten sich die Professoren der Universität Wittenberg an besonderen Gedenktagen der reformatorischen Bewegung im ehemaligen Arbeitszimmer Luthers im Augustinerkloster und sangen dort einige Lieder. In den handschriftlichen „Collectanea zur Historie der geistlichen alten und neuen Gesänge und Lieder, opera et studio M. C. C. Freyberg, Stolpenae" findet sich nämlich bei dem Liede „Es woll Gott uns gnädig sein" die Anmerkung: „Dieses Lied wird in Lutheri Stube den 31. Oktober früh vor der Schloßpredigt von den Herren Professoribus gesungen"[2].

IV. Wittenberg als Musikstadt im allgemeinen

Außer dem 1507 gedruckten Gedicht „Silvula in Albiorim illustratam" von Georg Sibutus, das Gurlitt[3] bereits mitgeteilt hat, sei noch der 1508 in Leipzig bei Mart. Herbipolens. gedruckte „Dialogus" erwähnt. Der Titel lautet „Dialogus illustrate ac augustissime vrbis Albiorene vulgo Vittenberg dicte. situm amenitatem ac Illustrationem docens Tirocinia nobilium artium iacentibus Editus ... per Andream Meinhardi piropolensem Nobil. artium Magistrum". In dem Vorwort heißt es:

„... coccineasque togas / Organa disparibusque tholo pendentia cannis / Cernes diuina classica sculpta manu" (A ij).

Als berühmter Lehrer wird im 3. Kapitel besonders „dns Vdalricus Densthadt pastor in Eysfeldt & cantor Vittenbergen integre vite/optimorum morum insectator" gepriesen (C iv[a]). Im 8. Kapitel heißt es:

„Item dn in missa solemni canitur Ex Maria virgine Qui dixerit Verbum caro factum est totidem dies De cantico quod incipit Rogamus te domine sub eleuatione centum dies De Salue regina totidem Item De respons. Tenebre facte sunt &c. quod die veneris in memoriam expirationis nostri redemptoris canitur centum. ... Item de missa diue Anne die martis centum dies. ... Duos ecce orbiculares vnum super altarium ambitus: et in medio chorum eleuatum. Organum canorosum organo alteri obiectum: Testudini pene contiguum velut casurum pendet. Haud secus altare iuxta obiectum minus organum heret."

In dem 16. Kapitel läßt der Verfasser den einen Schüler sagen:

„Mi Meinharde per istam vadamus viam & vicum obsecro Nam pulcerrimarum virginum & puellarum hic corus maximus Suauissimus & mellifluis & modulationibus aera mulcens ..."

Wichtige Aufschlüsse über das Musikleben in Wittenberg geben auch die verschiedenen Fundationsurkunden für das Allerheiligen-Stift, die genaue Angaben über die Gesänge, die Anzahl der Mitwirkenden sowie deren Honorare enthalten[4]. Für die enge Verbindung der Universität mit der kirchlichen Musik-

[1] FA II 19.

[2] J. Chr. A. Grohmann, Annalen der Univ. zu Wittenberg, Meißen I (1801), S. 72.

[3] Joh. Walter ..., S. 8.

[4] Vgl. Fr. Israel, Das Wittenberger Univ.-Archiv, seine Geschichte und seine Bestände,

pflege ist besonders aufschlußreich die Fundationsurkunde Kurfürst Johann Friedrichs von Sachsen für die Universität vom 5. Mai 1536[1], in der es, die Schloßkirche betreffend, heißt:

„Dortzu soll sein ain organist sambt ainem calcanten auf die Sonntag und ander fest, auch do es sonsten die gelegenhait erforderte, die gesenge zu schlahen; ... Ferner sollen dorinnen sechs chorales vorordent sein und nach absterben der itzigen arme studenten, die zum studio geschickt und sich armuts halben nit vormugen zu erhalten, an derer stat, so absterben, genommen werden. ... Aber under diesen sechs choralesen sollen mitgemaint sein die arme studenten, welche man bis anher aus der stiftskirchen einkommen virtzig gulden zu irer unterhaltung gegeben und ausgetailt hat, dann derselben zwene sollen under diesen sechs choralesen sein und mit inen helfen singen ..."

Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang ferner das Schreiben der Universität Wittenberg vom 20. März 1541 an Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, in dem um die Anstellung eines gelehrten Musicus ersucht wird, der die künftigen Pfarrer, Kapläne, Schulmeister und Kirchendiener in seiner Kunst unterweisen solle. Dieser Musiker war möglicherweise als Nachfolger von Johann Weinmann („qui ... multis in musica serviit") gedacht, der damals schon alt war und Ende November 1542 starb[2].

Über die Musikpflege der Studenten berichtet auch Joh. Mathesius zum Jahr 1529[3].

Schließlich sei hier noch des Wittenberger Musikers Mathias Carpopherus gedacht, über den ich Näheres bisher nicht ermitteln konnte. Zur Teilnahme an der Beerdigung von dessen Frau lädt am 21. August 1549 Jakob Milichius mit folgenden Worten ein:

„Mathiam fauere scholastico ordini nec rudem esse literarum, et natura et arte musicum esse, ac multos labores utiles uniuersae ciuitati et Academiae sustinere et ciuem esse modestum et beneficum"[4].

V. Lehrer und Studenten an der Universität Wittenberg

Aldus, Paulus

1546 Juni immatr.: *Paulus Aldus Suidnicensis* (FA I 233). *Altist* der Hofkantorei im Jahre 1548 (G 62).

Aleman, Blasius

1541 Okt. 17 (?) immatr.: *Blasius Elman Luccanus* (FA I 191). 1550 März 19: *Blasius Aleman von Luckow, Cantor zu Dessow, Beruffen gen Loebbenitz zum Pfarambt* (WOB I 67).

Altman, Wolfgang

S 1508 immatr.: *Wulfgangus Altman de Ratisbona* (FA I 26). Er und weitere 13 Studenten wurden „*gratis intitulati ob reuerenciam ducis Friderici, quia eius cantores*".

Apel, Johannes

1502 Mai 1 immatr.: *Joannes Appell nurmburgen.* (FA I 2). Zu seinem Leben, seinen Universitätsstudien und seiner Bedeutung für das Musikleben vgl. G. Pietzsch in AfM III 310. Vgl. auch Muther in N. Preuß. Provinzialbl. VII.

Halle 1913 (Forsch. zur Thür.-Sächs. Gesch., Heft 4), besonders S. 34, 37, 50, 56, 62ff., 66ff., 71f., 77ff., 81, 104ff., 122ff., 124 u. 125.

[1] Israel, a. a. O. S. 113.

[2] Nach Scripta publ. propos. I 576 im Urkundenb. a. a. O. I 223.

[3] Auszug bei Gurlitt, M. Praetorius, S. 9/10.

[4] Nach Scr. publ. 1553, Bl. m[b] bei G. Buchwald, Zur Wittenberger Stadt- u. Universitätsgesch. i. d. Reformationszeit, Leipzig 1893, S. 26, Anm. 2.

Bartl, Georg

1561 Juli 6 immatr.: *Georgius Bartholomeus Camensis* (FA II 22[a]). 1580 Lehrer in Cham; als solcher leitete er auch den Chor. Vgl. E. Bauer, Beitr. z. Gesch. d. latein. Schulen d. Kur-Oberpfalz i. Jh. d. Reformation, Diss., München 1915, Leipzig 1915, S. 61.

Beyer, Georg

1564 März 27 immatr.: *Georgius Beier Leobergensis* (FA II 63). Geboren 1541 zu Löwenberg i. Schles. Ehe er die Univ. Wittenberg besuchte, war er Schüler in Görlitz. 1563 war er Kantor zu Lauban und von 1567 an Lehrer in Löwenberg. Er starb am 14. Okt. 1627 in Reichenbach. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 35.

Bert, Joannes a

1544 Jan. immatr.: *Joannes a Bertt Wesaliensis* (FA I 209[a]). Ende 1545 oder Anfang 1546 hörte er bei Adrianus Petit Coclico Musik. Vgl. dazu Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367.

Beuschel, Nikolaus

W 1529 immatr.: *Nicolaus Peuschel Aldenburgen. dioc. Numburgen.* (FA I 131). Später trat er in die Württemberg. Hofkapelle Herzog Ulrichs ein. Näheres darüber bei Bossert in Württemberg. Vierteljahrsschr. f. Landesgesch. NF 25 (1916), S. 415, 420.

Blahoslav, Johann

Juni 1544 immatr.: *Joannes Blasius Boemus* (FA I 214[a]). Zweifellos identisch mit jenem Blahoslav, von dem G. J. Dlabacz in seinem Allg. histor. Künstlerlexikon (Prag 1815, S. 180/181) schreibt: „*ein trefflicher Sänger und musikalischer Schriftsteller, 1523 geboren. Im Jahre 1540 kam er unter die Aufsicht des Martin Michlaek, eines Seniors der böhm. Brüdergemeinde, bei dem er bis auf das Jahr 1543 verblieb; dann aber auf die Goldberger Schule in Schlesien und im folgenden Jahre nach Wittenberg ging, wo er eine vollkommene wissenschaftliche Bildung erhielt. Im Jahre 1547 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, wo er zu Jungbunzlau beim Matthäus Strege, einem Konsenior der Brüdergemeinde, vom Jahre 1548 an aber beim Joh. Nigrinus lebte; dann wieder das künftige Jahr darauf die Königsberger Univ. besuchte. Hier blieb er wegen der eintretenden Pest nicht lange, sondern begab sich nach Basel und endigte da sein theologisches Studium mit einem so guten Fortgang und Ruhm, daß er im Jahre 1553 zum Diacon und Katecheten der Bunzlauer Brüdergemeinde ordiniert wurde und noch im selben Jahre zu Prerau das Priestertum erhielt. Hierauf wählte man ihn zum Konsenior und nicht lange darauf zum Senior der schlesischen Brüdergemeinde. In dieser Eigenschaft brachte er zu Ewančicz in Mähren, wohin er sich 1558 begab, mehrere Jahre zu. Endlich starb er zu Lipnitz in Mähren 1606, den 25. Nov., im 83. Jahre seines Alters. Nebst anderen gelehrten Werken schrieb er ein Librum de Musica in seiner Muttersprache, und Regenvolscius in seinem Systema hist.-chronol. Ecclesiarum Slavonicarum per provincias varias Lib. III 319 legt ihm den Namen bei: Musicus insignis. In den Gesangbüchern der böhmischen Brüder mehrere Gesänge von ihm.*" Vgl. auch Gindely, Gesch. d. böhmischen Brüder II (1858).

Blaurer, Thomas

1521 März 21 immatr.: *Thomas Plaurerus Constan. ciuit.* (FA I 110). Musikalisch ist er vielleicht selbst nicht produktiv hervorgetreten, wohl aber als kirchlicher Liederdichter. In seinem ausgedehnten Briefwechsel (vgl. Briefwechsel der Brüder Ambrosius und Thomas Blaurer 1509 bis 1567, hrsg. v. d. Badischen Kommission, bearb. von Tr. Schieß, Bd. 1—3, Freiburg i. B. 1908ff.) ist jedoch sehr oft von musikalischen Fragen die Rede. Es geht daraus hervor, daß er an der Musikpflege seiner Zeit einen äußerst regen Anteil nahm und in enger Beziehung zu Musikern wie Sixt Dietrich und Benedikt Ducis stand. Es bestand ein reger Austausch zwischen ihnen in bezug auf die neuesten Kompositionen, für deren Verbreitung und Abschrift er wie sein Bruder Ambrosius Sorge trugen und den ganzen Südwesten Deutschlands damit versorgten. Heidelberg, Ulm, wo eine Musikkanzlei bestanden zu haben scheint, und Konstanz waren die Hauptstädte dieser Musikbewegung.

Bogentantz, Bernhardinus

1525, April 28 immatr.: *Bernhardinus Bogentantz ex opido Liegnitz* (FA I 24). Um 1510 war Bogentantz Schüler von Hieronymus Wildenberg, genannt Gürtler (Cingulatorinus), in Goldberg. Der im Juni 1510 vollendeten und 1511 in Leipzig bei Wolfgang Stöckel gedruckten Grammatik seines Lehrers steuerte Bogentantz ein Gedicht bei („*Bernardinus Bogentantz Legnicensis Chrysopolitani Gymnasii alumnus ad Juuentutam germanam Carmen*"). Von Goldberg ging dann Bogentantz nach Köln, wo auch sein Lehrer studiert hatte. Dort gab er 1515 seine „Collectanea utriusque cantus Musicam discere cupientibus oppido necessaria" heraus. Nach den Wittenberger Universitätsjahren wurde er Rektor der Pfarrschule St. Peter in Liegnitz. Caspar Cunradus widmete ihm in seiner Silesia togata (24) das Distichon: „*A plectro et choreis*

tribuit tibi nomen Apollo / Ingenii trutinans musica dona tibi". (Vgl. G. Bauch in Mitteil. d. Ges. f. dt. Erz.- u. Schulgesch., Jg. V, Berlin 1895, S. 1ff. u. in Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens XXXI 160ff. sowie EQ II 92.)

Bohemus, Eusebius

1581, Juni 5 immatr.: *Eusebius Bohemus Cygneus* (FA II 299). Verschiedene seiner Kompositionen auf der Ratsschulbibl. in Zwickau i. S. (vgl. R. Vollhardt, Bibliographie d. Musikwerke i. d. Ratsschulbibl. Zwickau, Leipzig 1893—1896, Nr 327, 399, 400, 762).

Bottener, Benedictus

S 1508 immatr.: *Benedictus Bottener de loubinghen* (FA I 26). Er gehörte zu den „*cantores ducis Friderici*" (vgl. oben Altmann).

Brossener, Konrad

S 1508 immatr.: *Conradus brossener de Eychstadt* (FA I 26). Er gehörte zu den „*cantores ducis Friderici*" (vgl. oben Altmann).

Bruschius, Caspar

1533 Okt. 5 *bacc. art.*: *Casparus Brusch Egranus* (KBM II 14).
Angeblich 1542 in Wittenberg. In der Matrikel aber nicht auffindbar, falls nicht identisch mit dem 1531 Aug. 3 immatr. „*Casparus prusch Ratisbonensis*" (FA I 142). Weiteres über seine Studienjahre in Tübingen und Leipzig sowie seine Beziehungen zur Musik bei G. Pietzsch in AfM III 312. 1540 Mai 28 (Torgau): *4 fl. xvj gr. einem studenten Caspar Prusch von Schlackenwalde* (Thür. Staatsarch. 5301, 13ª, mitgeteilt von G. Buchwald in Archiv f. Reformationsgesch. Jg. 29, S. 94). Vgl. zu seiner Lebensgeschichte auch W. Gerlach, Das „iter Bavaricum" des C. Brusch (1553) in Arch. f. Reformationsgesch. XXXII, 94ff.

Busch, Hermann v. d.

1502 Mai 1 (?) immatr.: *Hermannus Puschius pasyphilus monasterien. artis oratorie atque poetice lector conductus* (FA I 2ª). Er hatte vorher 1495 in Köln und 1501 in Rostock studiert (nicht in der Matrikel), begegnet 1503 in Leipzig und 1508 wieder in Köln, wo er am 9. Okt. als „b. leg. Libisensis" aufgenommen wird. Geb. 1468, gest. 1534. Zum musikalischen Vortrag seines lateinischen Gedichtes „Flora" vgl. Kahl, Die Musik a. d. alten Univ. Köln um 1500, S. 487f., zu seinem Leben und seiner Bedeutung die Biographie von Liessem, Diss., Bonn 1866, sowie von der weiteren Literatur vor allem die beiden Arbeiten von G. Bauch, Univ. Erfurt und Leipziger Frühhumanismus.

Carolus, Johannes

W 1536 immatr.: *Johannes Carolus Eisfeldensis* (FA I 165). Ist wohl identisch mit *Joannes Carolus von Hilpershausenn, Cantor zu Jueterbogk, Beruffenn gen Hilpershausenn zum Priesterambt am 3. VIII. 1541* (vgl. WOB I 21).

Cellarius, Johannes

1544, Jan. immatr.: *Joannes Cellarius Aldenburgensis* (FA I 209). War 1548 Bassist der Hofkantorei (G 62).

Cellarius, Johannes

1545, Juni 15 immatr.: *Johannes Cellarius, filius D. Joa. Cellarij pie defuncti Dresden.* (FA I 225). War 1548 Bassist der Hofkantorei (G 62).

Coclico, Adrianus Petit

1545 Sept. immatr.: *Hadrianus Petit flemingus Musicus gratis* (FA I 228). Erhielt aber keine Professur trotz der Bemühungen der Universität (vgl. M. Federmann, Hofkapelle Herzog Albrechts. Dort auch weitere Daten und Literatur. Dazu vgl. neuerdings auch M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, 's-Gravenhage 1940). 1556 Juli 3 wurde er auf Lebenszeit als musicus und Sänger in der dänischen Hofkapelle angestellt. Kompositionen von ihm auf der kgl. Bibl. Kopenhagen (vgl. Miscell. Mus. Bio-Bibliogr. II 4, S. 84). Zu seiner humanistischen Musikanschauung und seiner Klassifikation der Musiker sowie zu der andersgearteten Musikanschauung Luthers vgl. Crevel, a. a. O., vor allem S. 42ff. S. auch unter Frankfurt a. O. und Königsberg.

Crantz, Volckmar

S 1538 immatr.: *Volmarus Crantz Waltershusensis* (FA I 171). 1544 Okt. 15: *Volckmarus Crantz vonn Waltershausenn inn Doeringenn, Cantor zu Isenach, Beruffen gein Saltzungen zum priesterambt* (WOB I 40).

Cüntzel, Simon

S 1541 immatr.: *Simon Kuntzel Ollnitzensis* (FA I 190). Wurde 1541 Kantor in Reichenbach, 1542 Schalreuters Substitut und 1545 dessen Nachfolger an St. Marien in Zwickau i. S. 1547 Okt. 19 wurde er ordiniert und zunächst Pfarrer in Auerbach bei Zwickau, 1548 in Ponitz. Dort starb er im Jahre 1592, 73 Jahre alt. Vgl. Beitr. z. sächs. Kirchengesch. XI 29; Kreyssig, Album d. evang. Geistlichkeit Sachsens 18; Herzog, Gesch. d. Zwickauer Gymnasiums 95.

Czwick, Vincentius

1543 immatr.: *Vincentius Zuickius Silesius* (FA I 208b). Ende 1545 oder Anfang 1546 hörte er Musik bei Adrianus Petit Coclico. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Demantius, Christoph

1593 Febr. 17 immatr.: *Christophorus Demantius Reichenbergensis* (FA II 396). Vgl. zu ihm EQ III 171ff., Moser, Musiklexikon, und E. Müller, Musikgesch. v. Freiberg (Mitteil. d. Freiberger Altertumsvereins, Heft 68, S. 25ff.).

Denstadt, Ulrich

1507 Mai immatr.: *Dominus vdalricus de dinstet nobilis dioc. moguntinensis pastor in eisfelt, can. et cantor eccl. collegiatae omnium sanctorum In Wittenberg* (FA I 21). Studierte vorher in Erfurt (1473), Ingolstadt (1481), Perugia und Rom. Las wahrscheinlich auch über Musik, denn er mußte wie die anderen Domherren des Stifts *alle Tage die freien Künste mit Fleiß* lesen. Außerdem mußte er an den Feiertagen in der Pfarrkirche predigen und dreimal wöchentlich theologische Vorlesungen halten (Israel, Das Wittenberger Univ.-Archiv, Halle 1913, S. 66ff.). 1510 Juni 7 rügt Kurfürst Friedrich von Sachsen Universität und Kapitel, daß sie, wie sie mitteilen, ohne sein und Herzog Johanns Wissen zum Nachfolger des verstorbenen Propstes Dr. Mugenhower Ulrich von Denstat gewählt haben. Es sei das gegen die päpstliche Bulle und die Statuten: ferner gebühre auch dem Propst, die leccion ordinarien zu versehen, darzu Denstat seins Leibs und schwachhait halber ungeschickt. Er werde ihn deshalb nicht praesentieren (Israel, a. a. O. 61). 1519 Aug. 29 nimmt *Herr Ulrich von Dinsteht Doctor vnd sengmeister zw Wittenberg* an der Hochzeit Dr. Christoph II Scheurls mit Katharina Futterer in Nürnberg teil und schenkt *ein silbern pecher* (Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg III 158, 159, 166). Weimar 1516 Montag n. Andr.: *vj gr. viij ₰ partirer mit g. h. briffe gen Esfeldt zum Pfarrer Doctor Dinstet doselbst* (Thür. Staatsarch. 5165, 202b, mitgeteilt von G. Buchwald in Arch. f. Reformationsgesch. Jg. 30, S. 97). Ausführlich sein Leben und Wirken bei N. Müller, Die Wittenberger Bewegung, Leipzig 1911, S. 260ff

Dietrich, Sixt

1540 Dez 21 immatr.: *Sixtus Dieterich Musicus Constantiensis, gratis* (FA I 186). S 1509 war er in Freiburg i. Br. eingeschrieben gewesen (Mayer, Die Matrikel d. Univ. Freiburg i. Br. I 189). Näheres über ihn bei Zenck, Sixtus Dietrich, Leipzig 1928, und oben unter Blaurer. Er war noch ein zweites Mal in Wittenberg und hat beide Male „Musicam publice gelesen", das erstemal zwischen Ende Oktober 1540 und Ende März 1541, das zweitemal zwischen Ende März und Oktober 1544. Vgl. dazu außer Zenck vor allem Crevel, Adrianus Petit Coclico, 's-Gravenhage 1940, S. 162—170.

Ditmar, Laurentius

1549 Febr. 15 immatr.: *Laurentius Ditman Coldicensis* (FA I 252). War Kantor zu Waldheim. 1553 Oct. 4 ordiniert durch Bugenhagen (Beitr. z. sächs. Kirchengesch. XI 35). Vgl. auch Kreyssig, Album d. evang. Geistlichkeit Sachsens 128.

Donat, Georg

1543 Febr. 19 immatr.: *Georgius Donati Wittenbergensis* (FA I 201; so auch richtig bei Crevel, a. a. O. 155, gegenüber Gurlitt im Luther-Jahrbuch und Aber in seiner Studie „Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat"). Erhalten ist sein Kollegheft von 1543. Vgl. SIMG XV 68ff. und Moser, Gesch. d. dt. Musik I 421. Wahrscheinlich hat G. Donat die Musikvorlesungen von Sixt Dietrich gehört, und sein Kollegheft enthält folglich dessen Lehre. Dazu vgl. Crevel, Adrianus Petit Coclico, 's-Gravenhage 1940, vor allem S. 169/170.

Dressler, Gallus

1570 Aug. 21 immatr.: *Gallus Dresler Nebraeus cantor scholae Magdeburgensis* (FA II 179). Vgl. EQ III 252.

Duisseldorp, Jacobus

hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adrianus Petit Coclico. In der Matrikel steht er nicht, war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Eichner, Albertus

hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adrianus Petit Coclico. In der Matrikel steht er nicht, war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Elburch, Joannes

hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adrianus Petit Coclico. In der Matrikel steht er nicht, war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Engelbert Juliacensis

studierte Ende 1545 oder Anfang 1546 bei Adrianus Petit Coclico Musik. In der Matrikel steht er nicht; er war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367.

Erasmi, Bonifazius

1505 Mai 1 immatr.: *Bonifacius erasmi de czerbich* (FA I 18). 1509 *Mag. art.* (KBM I 24). 1515 *Dekan der Artisten* (KBM I 27). 1516 wird er als Lehrer der Astronomie und Mathematik im Lehrverzeichnis geführt. Nach den Statuten von 1514 hatte er also auch die Verpflichtung, die *Musica muris* zu lesen (Urkundenbuch d. Univ. Wittenberg, T. 1, S. 78; 73. Vgl. auch Friedensburg, Gesch. d. Univ. Wittenberg, Halle 1917, S. 107).

Ercklentz, Matthias (Geldrus)

W 1543 immatr.: *Matthias Erkelenz novimagen* (FA I 211[b]). Ende 1545 oder Anfang 1546 studierte er Musik bei Adrianus Petit Coclico. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367.

Faber, Basilius

S 1538 immatr.: *Basilius faber Soranus Lusatius* (FA 172[b]). Geboren um 1520 in Sorau, wo er den ersten Unterricht erhielt. Dann wahrscheinlich Schulbesuch in Goldberg. Seit 1535 unterrichtete er bereits, ging nach seinen Wittenberger Studienjahren als Hauslehrer nach Nordhausen, versah dort von 1550—1555 (?) das Rektorat der Schule, war dann in Tennstedt und Magdeburg und schließlich als Rektor in Quedlinburg von 1560—1570 tätig. 1570 Dez. 12 wurde er Rektor des evang. Gymnasiums in Erfurt, wo er im Januar 1575 starb. Besonders pflegte er den Sängerchor der Schüler (Festschr. z. 350jähr. Jubiläum d. kgl. Gymn. zu Erfurt 1911, Erfurt 1912).

Faber, Heinrich

1542 Mai immatr.: *Heinricus Fabri Lichtenfeldensis* (FA I 195). 1545 Febr. 3 *prom. ad magr. lib. art.*: *Henricus Faber Lichtenfeldensis* (KBM III 17). Verfasser der beiden Werke *Compendium musicae pro incipientibus* und *Ad musicam practicam introductio.* 1551 las er in Wittenberg über Musik. Vgl. EQ III 370.

Faber, Nikolaus

W 1523/24 immatr.: *Nicolaus Faber Wisfelden. compactor librorum* (FA I 120). Herausgeber der *Melodiae Prudentianae*, Leipzig 1533. Vgl. zu ihm H. Jentsch in Arch. f. Schreib- und Buchwesen, Sonderheft I (1928) und EQ III 372.

Fabricius, Georg

W 1536/37 immatr.: *Georgius Fabricius Kemnitzensis* (FA I 162). Studierte vorher in Leipzig und später in Bologna. Weiteres über ihn bei G. Pietzsch in AfM III 314/15 und H. Funck, Martin Agricola, Wolfenbüttel 1933, S. 60f.

Ferber, Georg

1551 Juni 29 immatr.: *Georgius Ferberus Cygneus* (FA I 267). Wurde 1550 Kantor an St. Katharinen in Zwickau i. S. Wurde 1554 Juni 6 ordiniert. Gestorben 1582 Juli 15 als Pastor in Mosel. Vgl. Beitr. z. sächs. Kirchengesch. XI 42 und Herzog, Gesch. d. Zwickauer Gymnasiums 99.

Fesser, Johann

1556 April immatr.: *Johann Fesserus* (FA I 316). Verfasser der *ΠΑΙΔΕΙΑ musicae.* Vgl. EQ III 432 und unter Frankfurt a. O.

Finck, Hermann

1545 Sept. immatr.: *Hermannus Finck Pirnensis* (FA I 227). 1554 läßt er durch den Rektor anzeigen, daß er jungen Scholaren Musikunterricht erteilen wolle. Organist in Wittenberg. Zu seinem Musiklehrbuch und seinen Kompositionen vgl. EQ III 450; ferner Scriptorum publice

propositorium a gubernatoribus studiorum in acad. Wittenbergensi, Wittenberg (Rhaw), tom. II (1562) und tom. III (1559) sowie Fürstenau in Mitteil. d. kgl. sächs. Ver. f. Erf. u. Erhaltung vaterl. Gesch. u. Denkmalskunst XIX 21ff.

Fischer, Jakob

1550 März 1 immatr.: *Jacobus Fischer Sitzdensis* (FA I 262). 1553 April 12: *Jacob Fischer von Sagenn, Cantor zu Fridtlandt bey der Sitta, Beruffen gein Schonewalde bey Goerlitz zum Pfarambt* (WOB I 86).

Fischer, Samuel

1561 Sept. 21: *Samuel Fischer ex Vall. Joachimi* (FA II 24a). Wurde hier *Mag. art.*, dann Kantor in Schmalkalden, 1589 *doctor theologiae* an der Univ. Jena. Gestorben 22. Juni 1600. Näheres zu seinem Leben s. unter Jena.

Förster, Georg

1553 Mai 1 immatr.: *Georgius Försterus Annaemontanus* (FA I 280). 1556 Kantor an St. Marien in Zwickau i. S., 1546 Kantor in Annaberg, dann Bassist und schließlich Kapellmeister der kursächs. Hofkapelle in Dresden. Vgl. EQ IV 35/36; Herzog, a. a. O. S. 95.

Forster, Georg

1534 Okt. 15 immatr.: *Georgius forster Ambergensis* (FA I 154). 1531 Juli 17 immatr. in Ingolstadt: *Georgius Forster Ambergensis doctor medicinae* (v. Pölnitz, Die Matrikel d. Ludwig-Maximilian-Univ. Ingolstadt-Landshut-München, München 1937, S. 507). In Heidelberg, wo er ebenfalls studiert haben soll, ist sein Name in der Matrikel nicht verzeichnet. Die einschlägige Literatur s. bei Moser, Musiklexicon. Vgl. auch D. Mettenleiter, Musikgesch. d. Oberpfalz, Amberg 1867, S. 51—57.

Frischlin, Nikodemus

1587 Juli immatr.: *Nicodemus Frischlinus philosophiae et medecinae doctor comes Palatinus* (FA II 350). Verfasser einer Abhandlung *Musicae principatum attribuendum esse* (gedr. Argentorati 1598 in seinen *Orationes insigniores aliquot*) und einer *Oratio de Encomio Musicae* (vgl. Franckenau, Diss. med. S. 470 und Graesse III 637 sowie Strauß, Leben und Schriften des Dichters und Philologen, 1856).

Frommelt, Martin

1553 Okt. 8 immatr.: *Martinus Fromeld Bornensis* (FA I 284b). 1548 als Diskantist von Joh. Walter geworben (G 62).

Frosch, Johann

S 1514 immatr.: *frater Johannes Frosch Carmelita de conventu Bambergen. sacrae Teologiae baccalaureus* (FA I 52). *1514 Johannes frosch Babenbergensis ord. fratrum b. Virg. de monte Carmeli sacrae theol. Bacc. formatus Tholossensis petiit recepi ad facultatem ... et ... admissus est* (Förstemann, Lib. Dec. fac. theol. p. 17). 1504 Mich. immatr. in Erfurt: *fr. Johannes Frosch carmelita de Bamberga* (Weißenborn, Acten der Erfurter Universität II 237). 1516 wurde er *Licentiat der Theologie* in Wittenberg (Förstemann, a. a. O. S. 18). 1535 gab er in Straßburg seine *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne* ... heraus (EQ IV 94/95). Weitere biographische Einzelheiten bei Enders, Luthers Briefwechsel V 400/401, Anm. Vgl. auch Roth, Augsburgs Reformationsgesch. I, III; Strobel, U. Beitr. Bd. 1; Will, Nürnberg. Gelehrtenlexicon.

Fulda, Adam von

W 1502 immatr.: *Adam de Fulda* (FA I 2). Die letzten Ergebnisse über Leben und Wirken dieses vielleicht bedeutsamsten Musikgelehrten aus dem vorreformatorischen Wittenberg bei Ehmann, Adam von Fulda in seinen kirchlichen Werken (Diss., Freiburg i. Br. 1935), und G 9/11. Darüber hinaus sei noch mitgeteilt, daß Adam von Fulda auch in den Kampf zwischen Erasmus von Rotterdam und Edward Lee eingriff und zusammen mit anderen Humanisten aus dem Kreis um Eobanus Hessus in Erfurt scharfe Epigramme gegen Lee richtete (In Ed. Leeum quorundam e sodalitate literaria Erphurdien. Erasmici nominis studiosorum epigrammata, Erffordie ... 1520; Exemplar: UB Breslau). Vgl. dazu G. Bauch in Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens XVI 180ff.

Geldern, Johann von

1593 Febr. 14 immatr.: *Johannes a Gelderen Borussus* (FA II 396a). Nach Federmann, Musik u. Musikpflege z. Zt. Hzg. Albrechts, 1932, S. 115, die ihn mit dem Tenoristen der hzgl. Kapelle zu Königsberg Joh. v. Geldern identifiziert, wurde er im gleichen Jahr Magister und 1594 Professor der Logik an der Univ. Königsberg (s. d.).

Gladbach, Petrus

hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adrianus Petit Coclico. In der Matrikel steht er nicht, war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Gleius, Joannes

hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adrianus Petit Coclico. In der Matrikel steht er nicht, war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S.368.

Glyrick, Gunter

S 1508 immatr.: *Gunterus glyrick de Neuburgk* (FA I 26) zusammen mit den 13 anderen *cantores ducis Friderici* (s. u. Altmann).

Golthammer, Johann

1529 Mai 10 immatr.: *Johannes Golthammerus iunior Egranus* (FA I 360[a]). Kantor in Eger. Zu seiner Bedeutung vgl. Rieß, Musikgesch. d. Stadt Eger . . ., S. 47—50.

Gottwalt, Jeremias

1554 Juni 29 immatr.: *Jeremias Gottwalt Hirsbergensis* (FA I 297). Geboren am 28. Sept. 1532 zu Hirschberg. 1551 Kantor an der evang. Pfarrkirche daselbst. In Wittenberg theolog. Studium. Er starb am 22. August 1606. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 136/137 und Ehrhardt, Presbyterologie III 2, S. 215.

Grauwal, Martin

S 1508 immatr.: *Martinus grauwal de Jessen* (FA I 26) zusammen mit den 13 anderen *cantores ducis Friderici* (s. u. Altmann).

Gruber, Paul

1546 Sept. 22 immatr.: *Paulus Gruber Werdensis* (FA I 241). Er war vorher Altist der Württemberger Hofkapelle, seit 1555 Pfarrer zu Löbichau. Vgl. Bossert in Württemberg. Vierteljahrschr. f. Landesg. NF 25 (1916), S 416.

Gruphenius, Andreas

1566 Mai 13 immatr.: *Andreas Gruphenius Helmstettensis* (FA II 102[b]). 1571 Kantor d. Stadtschule zu Helmstedt, seit 1577 Mitglied der Univ. Helmstedt (s. d.).

Hack, Matthias

W 1532 immatr.: *Matthias Hacus Danus* (FA I 147). Ein 5stimm. Kanon von ihm in Hs. Kopenhagen 1872 4⁰; möglicherweise identisch mit dem Organisten Matze 1521 in Hamburg (s. Moser, Hofheimer, S. 95). Wo er die Magisterwürde erlangte, ließ sich noch nicht feststellen.

Hagius, Johannes

1553 April 22 immatr.: *Joannes Hagen Koduicensis* (FA I 279). 1556 Febr. 27 *mag. art.*: *Joannes Hagen Redwicensis* (KBM IV 17). 1556 März 25 wurde er als Prediger ins *Jungkfrauen Closter Reichenbach berufen* (WOB 107). Weiteres über Leben und Wirken des vor 1530 in Marktredwitz geborenen Hagius s. bei Rieß, Musikgesch. d. Stadt Eger . . ., S. 105ff.

Hanhauwer, Lorenz

S 1508 immatr.: *Laurencius hanhauwer de termis sc. de calido balneo* (FA I 26) zusammen mit den 13 anderen *cantores ducis Friderici* (s. u. Altmann).

Hanno, Martin

1549 Juni 6 immatr.: *Martinus Hanno Bohemus* (FA I 247[a]). 1550 Aug. 14 *mag. art.*: *Martinus Hanno Hradecenus Bohem., obiit hic 23 Nov. 1550* (KBM IV 10). Nach Dlabacz, Allg. Künstlerlex., S. 560, war er *ein vornehmer Sänger, Dichter und Mathematiker*, der 1526 in Königgrätz geboren wurde. Seine Freunde Veit Winsheim jr., M. Collinus, Joh. Balbin und Thomas Mitis gaben eine Trauerschrift heraus unter dem Titel: Epicedia scripta hon. et eruditis Viris, M. Mart. Hannoni . . ., 1551, die wichtig für seinen Bildungsgang ist.

Harder, Jakob

1602 Mai immatr.: *Jacobus Harder musicus Salzburgensis* (FA II 494).

Heinrich, Martin

1551 Aug. 12 immatr.: *Martinus Henricus a Sagan Silesius* (FA I 268[b]). 1573 Dekan, 1580 Rektor, 1584 Dr. (i. u.?). Er heiratete 1568 die Tochter des Dresdner Senators und Küchenmei-

sters Joh. Schildberg (vgl. das Hochzeitscarmen von Scandellus, Breslauer Stadtbibl. Mus. 664[b]). Sein Gedicht „Laus piae musicae" s. in Bruno Quinos Motetten 1575 (Ex.: Sächs. Landesbibl., Löbauer Hds. 14[b]).

Helderich, Frantz

S 1508 immatr.: *Frantz helderich de lipsi* (FA I 26) zusammen mit den 13 anderen *cantores ducis Friderici* (s. u. Altmann).

Henisch, Silvester

1540 Nov. 26 immatr.: *Silvester Henitsch Dibensis gratis* (FA I 188[b]). Ende 1545 oder Anfang 1546 hörte er bei Adrianus Petit Coclico Musik. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367.

Henricus Errfordiensi

hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adrianus Petit Coclico. Er steht nicht in der der Matrikel, war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Heubtmann, Johann

S 1544 immatr.: *Joannes Heubtman Leobergensis* (FA I 211). 1548 Okt. 17: *Joannes Heubtmann vonn Lemberg, Cantor zu Hirhsberg, Beruffen gein Schonewalde zum Pfarambt* (WOB I 61). Ende 1545 oder Anfang 1546 war er Schüler von Adrianus Petit Coclico. Dazu vgl. M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367. Übrigens bedeutet hier „Leobergensis" nicht aus Lemberg in Galizien gebürtig, sondern aus Löwenberg in Schlesien.

Hilt, Martin

S 1508 immatr.: *Martinus hilt de Neuburgk* (FA I 26) zusammen mit den 13 anderen *cantores ducis Friderici* (s. u. Altmann).

Hofmann, Casparus

studierte Ende 1545 oder Anfang 1546 bei Adrianus Petit Coclico Musik. Nicht in der Matrikel, also wohl nur Mitglied des Pädagogiums gewesen. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367/368.

Hofmann, Lorenz

S 1538 immatr.: *Laurentius Hoffman Hilbergens.* (FA I 170). Von 1543 bis 1547 wirkte er an der Fürstenschule in Meißen als 4. Schulkollege und Kantor. Die Schulmatrikel berichtet über ihn: *Nachdem er bey vier Jahren des Orts redlichen gedienet, vnd seine Sachen mit allem Fleiß ausgerichtet, ist er etlichermaß vngeschickt vnd kranck worden, vnd hat nach dem Willen Gottes am 24. Tage des Monaths Octobris des 47sten Jahres sein Leben beschlossen*; *leidt im Chor, vor dem Pult, begraben* (p. 247). Vgl. Joh. Aug. Müller, Versuch einer vollständigen Gesch. d. chursächs. Fürsten- u. Landesschule zu Meißen, II 246f. (Leipzig 1789) sowie Fabricius, Annalen, der die von Michael Cuspidius aus Dresden, einem Schüler Hofmanns, verfaßte Grabschrift mitteilt.

Hofmann, Wolfgang

S 1508 immatr.: *Wulfgangus hofmann de volkach* (FA I 26). Er gehörte zu den *cantores ducis Friderici* (s. o. unter Altmann).

Holtzheuser, Johannes

S 1549 immatr.: *Johannes Holtzheuser Hilperhausensis* (FA I 246). 1550 Febr. 11: (*decretus est gradus magisterii*) *Johannes Holtzheuser Hilperhusensis* (KBM IV 10). Zu seinem *Encomium musicae* von 1551, das in Wittenberg entstand, vgl. MfM XVIII 13 und EQ V 192. Wahrscheinstammt auch die dort genannte *kleine deutsche Musica* von ihm.

Hopf, Johann

1559 Mai 14 immatr.: *Johannes Hopff Zwickauiensis* (FA I 360[b]). 1559 Kantor in Sagan. Gestorben 1570 März 1. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 220.

Joannes Dantiscus

wahrscheinlich identisch mit dem 1545 Nov. immatr. *Johannes Wullenbruch Dantiscus* (FA I 229[a]). Er hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adr. Petit Coclico. Vgl. dazu und zur Frage der Identität M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368 und Anm. 4.

Jugler, Johann

1561 Jan. 31 immatr.: *Johannes Juglerus Saltzbachensis* (FA II 15[a]). 1539 als Sohn eines Dachdeckers in Sulzbach geboren, wo er nach dem Studium in Wittenberg Kantor wurde, 1569 Diakon, 1576 Stadtprediger und 1580 Superintendent (vgl. D. Mettenleiter, Musikgesch. d.

Oberpfalz, Amberg 1867, S. 195). In Wittenberg begegnet er noch einmal; nicht 1565, wie Mettenleiter a. a. O. angibt, sondern 1600 Okt. 21: M. Johannes Jugler Sultzbachen. Palatinus (FA II 473[a]).

Jünger, Fabian

1542 Jan. 23 immatr.: *Fabianus Junior Coswizensis* (FA I 193). 1552 Juni 29: *Fabianus Juenger vonn Coswick, Baccalaureus und Organist zu Aschersleben, Beruffen gein Coswick zum Priesterambt* (WOB I 80).

Kinner von Scherffenstein, Martin

1553 Okt. 12 immatr.: *Martinus Kummern Leobschitzensis Silesius* (FA I 284[b]). 1557 *mag. art.*: *Martinus Rinnerus Leobschicensis* (KBM IV 19). Geboren 1534 zu Leobschütz. Nach seinen Studienjahren wurde er Professor der Dichtkunst und Geschichte in Wittenberg, später Erzkanzler zu Leobschütz. Befreundet mit Melanchthon. Er starb 1597 März 24 bei Baumgarten in Schlesien. Als Dichter und Komponist bekannt durch einen Hochzeitsgesang von 1567, durch Choralmelodien im Breslauer Gesangbuch (vgl. dazu EQ V 368) und durch seine „Silvulae musicae", die 1605 in Hildesheim gedruckt wurden. Vgl. auch J. Henrici Fil. Casp. Cunradi, Silesia togata, 1706.

Knod, Paul

1518, Juli 4 immatr.: *Dominus Paulus Knodt de Egra Ratisponensis dioc.* (FA I 74). War Singerknabe am Hofe Maximilians I. und seit 1501 Sänger in der kursächs. Kapelle. Näheres über ihn bei G 19, 29; Rieß, Musikgesch. d. Stadt Eger, 1935, S. 124ff.; Clemen in Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, Jg. 44 (1906), S. 254ff. (dort auch die noch ältere Literatur) und N. Müller, Die Wittenberger Bewegung, Leipzig 1911, S. 288ff.

Kochhaff (Chytraeus), David

1544, Okt. immatr.: *Dauid Cochhaff Brettensis, Magister Tubingensis* (FA I 216). Verfasser einer Abhandlung „de musica", die seinen „Regulis studiorum", Jena 1595, beigefügt wurde. Studierte zunächst in Tübingen, wo er 1539, Juni 22 immatrikuliert (*David Kochhaf ex Mentzingen*), 1541, März 11 *bacc. art.* und 1544 Aug. 6 *Mag. art.* wurde (Die Matrikeln d. Univ. Tübingen, Bd. I [1477—1600], hrsg. v. H. Hermelinck, Stuttgart 1906, S. 296). Von Wittenberg aus ging er nach Heidelberg, wo er am 29. Januar 1547 als „*Dauid Chytraeus Mensiensis, art. Magr. Tubingensis, dioc. Spir.*" immatrikuliert wurde (G. Toepke, Die Matrikel d. Univ. v. Heidelberg, Bd. I 597). Dann begegnet er wieder in Wittenberg, wo er „*1549 die 13 apr. adscriptus est Collegio Philosophico*" (KBM IV 25). *1551 mense Aprili wird „Dauid Chytraeus Mensingensis, art. mgr. Tubingensis* (fälschlich: Witenbergae) *prom.*" in Rostock immatrikuliert. Im Juli 1551 wird er in die Fakultät aufgenommen. 1561 Apr. 29 wird ihm der Grad eines *Doctor theologiae* verliehen. 1564 und 1575 wird er als *Promotor* erwähnt. 1563, 1567 und 1573 ist er *Rektor* der Univ. Rostock. 1579 soll er wieder das *Rektorat* übernehmen, lehnt aber ab „*per valetudinem*". 1585 bekleidet er wieder das *Rektorat*, 1591 ist er *Vizerektor*, 1597 zum fünften Male *Rektor* (A. Hofmeister, Die Matrikel d. Univ. Rostock, Rostock 1889ff., II 120, 121, 143, 149, 153, 162, 178, 186, 198, 215, 235, 256). Gleichzeitig muß er der Univ. Greifswald angehört haben, denn er wird dort im S 1551 in die Matrikel eingetragen (E. Friedländer, Die Matrikel d. Univ. Greifswald I 234). Außerdem war er 1573 Ordner des Kirchenwesens in der Steiermark; ferner war er 1586 in Danzig und griff dort in die kirchlichen Streitigkeiten beschwichtigend ein. Er starb am 25. Juni 1600 (Freytag, Die Preußen auf d. Univ. Wittenberg . . ., Leipzig 1903, S. 100). Vgl. auch EQ II 438.

Koßwick, Michael

W 1525 immatr.: *Michael Kosweck* (FA I 127). Weiteres zu ihm bei Wustmann, Musikgesch. Leipzigs I 42/43 und G. Pietzsch in AfM III 320 sowie unter Frankfurt a. O.

Krapp, Andreas

1565 Mense Julio 12 immatr.: *Andreas Krapp Luneburgensis* (FA II 88). Zu ihm vgl. Archiv f. Musik I 563 u. V 223ff.

Kretzer, Martin

1545 Okt. immatr.: *Martinus Kretzer ex Leisnick* (FA I 228). War Kantor zu Frankenberg und wurde 1550 Okt. 15 ordiniert (WOB Nr. 1110). Vgl. auch Kreyssig, Album d. evang. Geistlichkeit Sachsens 566.

Kropstein, Nikolaus

1513 Maij 6: *Nicolaus Kroppensteyn de Zcwickau Numburgen. dioc.* (FA I 46[a]). Begonnen hatte er seine Studien in Leipzig, wo er sich im S 1512 immatrikulieren ließ: *Nicolaus Kopfsteyn de Czwickavia 6* (Erler I 518[b]). Im Winter 1512 wurde er dort relegiert: *Nicolaus Kropfsteyn (et*

Lucas Kissner Lipsicus), quia propter excessus universitati non satisfecerunt, ad tres annos (Erler I 750a). Zu seinen *Kompositionen* vgl. EQ V 458 [1].

Krynner, Georg

S 1526 immatr.: *Georgius Crinner Bambergen.* (FA I 128) Briefwechsel mit Stephan Roth, aus dem hervorgeht, daß er an der Schola Joannitana in Magdeburg Kantor war Er stellte für Roth Musiksammlungen zusammen. Vgl. H. Funck, Martin Agricola, Wolfenbüttel 1933, S. 34/35.

Kunat, Thomas

W 1536 immatr.: *Thomas Cunalt Colditzensis, famulus D. Martini*, g. (FA I 164). 1542 März 22: *Thomas Kunat vonn Kolditz, Cantor doselbst, Beruffen gen Froburg zum Priesterambt* (WOB I 24).

---

[1] Zwei seiner Werke sind in der Sächs. Landesbibliothek handschriftlich überliefert (Mus. 1/D 13, früher Mus.-Mss. B 1270), und zwar zusammen mit Kompositionen von Th. Stoltzer, Josquin, Breitengraser, D. Köler, G. Schöckler, J. Heugel, J. Burgkstaller, Claudin, Verdolet, L. Senffl, Crequillon, Gombert, Clemens non papa, Jungkers, J. de Berchem, Valentin Rabe und Lucas Pergkholtz. Die Kompositionen der drei Meister Kropsteyn, Pergkholtz und Rabe sind nun aus den übrigen dadurch herausgehoben, daß jede von ihnen mit einem Datum versehen ist, immer mit der Jahreszahl, oft aber auch mit dem Tagesdatum und dem Monatsnamen. Der gleiche Vorgang wiederholt sich in der von derselben Hand geschriebenen Sammlung der Sächs. Landesbibliothek Mus. 1/D 14, früher Mus.-Mss. B 1276, die außer Kompositionen von Rabe und Pergkholtz noch vornehmlich Werke von Joannes Reusch Rotachensis, Thomas Popel und David Köler enthält. Auch sie sind in der gleichen Weise datiert. Der Grund für diese Hervorhebung, der gleichzeitig auch auf die Entstehung beider Sammlungen neues Licht wirft, ist leicht einzusehen, da es sich bei allen sechs Komponisten um sächsische Meister handelt und Kropsteyn, Pergkholtz, Rabe und Reusch außerdem Wittenberger Studenten waren. Derjenige also, der beide Sammlungen anlegte und schreiben ließ — gegen die Annahme, daß der Sammler die Manuskripte selbst anfertigte, spricht die klare, gleichförmige Schrift, die vielmehr an einen Kopisten denken läßt —, muß zu dem sächsischen Musikerkreis in enger Beziehung gestanden haben und hat die Komponisten wahrscheinlich persönlich gekannt. Möglicherweise hat er mit ihnen zusammen in Wittenberg studiert. Denn auffallenderweise ist das Schaffen jener vier Wittenberger Komponisten stärker vertreten als das von Th. Popel, der in Leipzig studierte, und von D. Köler, den ich in Ingolstadt nachweisen konnte. Bemerkenswert ist ferner die Tatsache, daß zwei Kompositionen noch genauer bezeichnet sind. Die in Mus. 1/D 14 überlieferte Vertonung des 32. Psalm durch Lucas Pergkholtz trägt nämlich den Zusatz: Anno 1548 die vero 4. Junii componebat in gratiam clarissi . et docti viri Wolfgang Peteri domini sui sedulo observandiss. und desselben Komponisten sechsstimmiges „Ecce dominus veniet" (Mus. 1/D 13) ist im Tenor überschrieben Amico suo integerrimo Michaeli Taubero componebat amicitia ergo anno 1551, die 22. Octobris. Den W. Peter konnte ich zwar bisher nicht nachweisen, wohl aber M. Tauber, der zur gleichen Zeit wie Pergkholtz in Wittenberg studierte und später als Wittenberger Professor und Kanzler Johann Friedrichs von Pommern eine bedeutsame Rolle im damaligen Geistesleben gespielt haben muß. Vielleicht kommt er sogar als Auftraggeber für die beiden Handschriften in Betracht. Zum mindesten beweist auch diese Eintragung wieder, daß beide Handschriften eng zum Wittenberger Kreis gehören. In beiden Fällen und außerdem durch die Eintragung bei der Vertonung des 79. Psalmes durch Joh. Reusch (Mus. 1/D 14), die ebenfalls lautet: componebat Ao. 1548, steht zugleich der Zeitpunkt der Vertonung fest. Ob sich nun das Datum bei den übrigen Werken auch auf die Vertonung bezieht oder, wie Eitner und Kade (vgl. Kat. d. Musiksammlung d. kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, Leipzig, 1890, S. 59 u. 64) annehmen, „nur auf die Kopie", bleibt fraglich. Trifft die Annahme von Eitner und Kade zu, so würde es sich bei beiden Hdss. wohl um eine Art „Stammbücher" handeln, in die der Besitzer jeweils neben anderen Werken eine Komposition jener Meister eintragen ließ, die ihn besuchten oder mit denen er zusammentraf. Dann würde das Datum also die Begegnung bezeichnen. Denn ein anderer Grund dafür, warum ausgerechnet nur die Eintragung der Werke der sächsischen Meister mit einem Datum versehen worden sein sollte, läßt sich wohl schwerlich finden.

Lacher, Ambrosius

1502 Mai 1 immatr.: *Ambrosius lacher de mersburgk arcium et decretorum baccalaureus* (FA I 2). 1504 *mag. art.* (KBM I 22). Weiteres über seine Leipziger Studienzeit und seine Lehrtätigkeit in Frankfurt a. O. sowie seinen Musiktraktat s. bei G. Pietzsch in AfM III 320.

Lange, David

1578 Juni immatr.: *Dauid Langus Saganensis* (FA II 274[b]). Wahrscheinlich jener D. Lange, der um 1550 geboren, 1586 Kantor in Sagan wurde und 1598 Jan. 15 starb. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 279.

Lange, Georg

1570 März 31 immatr.: *Johannes Lang Hauelburgensis* (FA II 188[a]). In *Silesia Togata Cunradi* heißt es: *Langius Orlandi modulandi proximus arte / Orlando haud dispar laudis aroma meret.* Nach J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 279 soll er in Breslau gelebt und am 1. Mai 1587 gestorben sein.

List, Valentin

S 1508 immatr.: *Valentinus list de Neuburgk* (FA I 26). Er gehörte zu den *cantores ducis Friderici* (s. o. unter Altmann).

Listenius, Nicolaus

1529 Aug. 6 immatr.: *Nicolaus Lysten Hamburgen.* (FA I 136). *1531 pridie kal. Febr.* (*promotus in art. mag.*): *Nicolaus Lysten Soltwedelensis* (KBM II 20). Seine *Rudimenta musica* hrsg. von G. Schünemann 1927.

Lofinck, Ciriacus

S 1536 immatr.: *Ciriacus Lofinck de Saltza* (FA I 161). 1545 Okt. 21: *Ciriacus Lofinck vonn Saltza, Cantor zu Weyda, Beruffen gein Veytzbergk zum Priesterambt* (WOB I 46).

Lossius, Lukas

W 1530 immatr.: *Lucas Lotzo Göttingensis* (FA I 141). Weiteres über seine *Erotemata mus. pract.* sowie die übrigen Werke und seine Tätigkeit s. bei G 73, Moser, Musiklexicon und W. Görges im Lüneburger Gymn.-Progr. 1884.

Luckenberger, Jonas

1542 Apr. 30 immatr.: *Jonas Luckenberger ex vallib. Joach.* (FA I 203[b]). 1548 Sept. 18 *mag. art.*: *Jonas Luckenberger natus in valle Joachimica* (KBM IV 7). 1554 war er Rektor der Schule und Chorleiter in Joachimsthal (vgl. Mathesius, Joachimsthaler Chronik und Dlabacz, Allg. Künstlerlex. II 236).

Manstadius, Hector

1544 Dec. 2 immatr.: *Hector Manstadius Grimmensis* (FA I 218[a]). Ende 1545 oder Anfang 1546 hörte er Musik bei Adrianus Petit Coclico. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Marsau, Hermannus

1545 Nov. immatr.: *Hermannus Marsau Livonien* (FA I 229[a]). Ende 1545 oder Anfang 1546 hörte er Musik bei Adrianus Petit Coclico. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Mathesius, Johannes

geboren am 24. Juni 1504 in Rochlitz, wo er auch die Schule besuchte. 1517 Schulbesuch in Mittweida i. S. und 1521 in Nürnberg. 1523/24 studiert er in Ingolstadt, ohne immatrikuliert zu sein. Herbst 1524 Bibliothekar in München, 1526/27 auf Schloß Odelzhausen als Erzieher, 1528/29 bei seinem Freund, dem Pfarrer Z. Weixner in Bruck bei Fürstenfeld a. d. Ammer. 1529 geht er nach Wittenberg, wo er am 21. Mai anlangt. Er studiert hier bis Sommer 1530, ohne immatrikuliert zu sein. Dann wird er Unterlehrer an der Schule zu Altenburg und erhält 1532 den Ruf als Rektor an die Lateinschule in Joachimsthal. 1540—1542 studiert er nochmals in Wittenberg (in die Matrikel nicht eingetragen) und wird 1540 Sept. 23 schon mag. art. (KBM III 12: Johannes Mathesius Rochlizianus). Am 29. März 1542 wird er von Luther zum Prediger in Joachimsthal ordiniert. 1545 ist er wieder zu kurzem Aufenthalt in Wittenberg bei Luther. Am 25. Nov. des gleichen Jahres erhält er seine Berufung zum Pfarramt in Joachimsthal, wo er am 7. Okt. 1565 stirbt (vgl. H. Volz, Die Lutherpredigten d. Joh. Mathesius, in: Quellen u. Forsch. z. Reform.-Gesch. XII, Leipzig 1930). Sein Porträt (von Joh. Balzer gestochen) und seinen Lebenslauf (von A. Voigt) s. in Abbildungen d. böhm. u. mähr. Gelehrten und Künstler I 94. Zur Gesch. d. Lateinschule in Joachimsthal vgl. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in

Böhmen, Jg. 9, und M. Urban, Zur Gesch. d. Lateinschule in Joachimsthal. — Über seine musikalische Tätigkeit berichtet er selbst einmal: *Ich sang zu Nürnberg vor den Türen in meiner Jugend aus dem alten audi tellus* (vgl. K. Fr. Ledderhose, Das Leben des M. Joh. Mathesius . . ., Heidelberg 1849, S. 5). Zu seinen Freunden gehörte der Kantor Nikolaus Hermann, über den er in seiner Joachimsthaler Chronik schreibt: *Nikel Hermann, ein guter Musikus, der viel gute Choräle und deutsche Lieder gemacht* . . ., Ludwig Senfl (vgl. Loesche, Mathesius I 28), während der Kantor an St. Sebald in Nürnberg (1566), Johannes Praetorius, sein Schwiegersohn war, der auch seine Lutherpredigten herausgab. Daß Mathesius auch später noch gern sang, belegt seine Notiz: *Ich habe mit ihm gesungen*, nämlich mit Luther bei Tische (Ledderhose, a. a. O. S. 32).

Melanchthon, Philipp

1518 Aug. 26 immatr.: *Philippus Melancton arcium Magister Dubingen. de Pretten, graecarum literarum lector Primus Wittenbergen. Dioc. Spir.* (FA I 73[a]). W 1523/24 und S 1538 *Rektor* (FA I 119, 169). Gestorben am 19. Apr. 1560 zu Wittenberg. Über seine Bedeutung für die protestantische Musikpflege braucht hier nichts gesagt zu werden. Aber es wäre wünschenswert, wenn einmal alle seine auf Musik bezüglichen Briefe, Reden und Vorreden zusammengestellt und auf ihre Bedeutung für die Musikpflege neu untersucht würden. Als auf eine etwas unbekanntere Vorrede sei nur auf sein Vorwort zu den *Cantiones evangelicae* von W. Nicolaides hingewiesen, die bei Rhaw 1554 erschienen. Das Vorwort und die *Cantiones* sind sehr bemerkenswert.

Memminger, Johannes

S 1514 immatr.: *Johannes Schalck de Memmingen dioc. Augusten.* (FA I 51). Ist meines Erachtens identisch mit dem *Singer Baccalaureus* (Joh. Memminger), der um 1517 der kursächs. Hofkapelle angehörte. Vgl. G 29. 1515 *septimo idus Octobris in bacc. art. promotus*: *Joannes Schalck de Memmingen* (KBM I 17).

Morgenstern, Simon

1542 Febr. 18 immatr.: *Simon Morgenstern Budissensis* (FA I 195). 1547 März 23: *Simon Morgensternn vonn Budissen, Cantor zu Juterbog, doselbsthin beruffenn zum Priesterambt* (WOB I 54).

Muris (Meurer), Michael

1525 Apr. 28 immatr.: *Michael Meurer ex Henekein* (FA I 124). Weiteres über ihn bei G. Pietzsch in AfM III 321/22 und Freytag, M. Meurers Leben bis zu seiner Ankunft in Preußen, in: Zs. d. westpreuß. Geschichtsver. XLI 139 und XXXVIII 36f., 41f., 116.

Nervius, Joannes

hörte Ende 1545 oder Anfang 1546 Musik bei Adrianus Petit Coclico. Er steht nicht in der Matrikel, war also wohl Schüler des Pädagogiums. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368.

Nitzsche, Peter

1549 Mai 9 immatr.: *Petrus Nithz Mitweidensis* (FA I 246). Kantor zu Schlackenwald. 1553 Mai 31 durch Bugenhagen ordiniert und nach Steinbach berufen (Buchwald in Beitr. z. sächs. Kirchengesch. XI 53) und WOB I 88.

Nürnberg, Nicolaus

S 1508 immatr.: *Nicolaus Nurembergk de Noua ciuitate* (FA I 26). Er gehörte zu den *cantores ducis Friderici* (s. o. unter Altmann).

Ornitoparchus, Andreas

W 1516 immatr.: *Andreas ornitoparchus meningen. arcium magister tybingen* (FA I 64). Weiteres über ihn s. bei G. Pietzsch in AfM III 322.

Ortel, Vitus

1540 Juni 12 immatr.: *Vitus Ortell Wittenbergensis junior, filius Rectoris* [adscr. *J. V. Decanus Hamb. Consil. Daniae*] (FA I 179[a]). Ende 1545 oder Anfang 1546 hörte er Musik bei Adrianus Petit Coclico (vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 368). 1545 Juli bacc. art.: *Vitus Ortel Vitebergensis* (KBM III 9). 1551 Aug. 11 mag. art.: *Vitus Ortel Winshemius* (KBM IV 11).

Ortlob, Christoph

1558 Juni 15 immatr.: *Christophorus Curtleben* (FA I 347). 1559 Febr. 16 *mag. art.* (KBM IV 21). Er stammte aus Schweidnitz. Besuchte die Schulen zu Schweidnitz und Goldberg. War dann vier Jahre Kantor in Rastenburg. Studierte darauf in Königsberg (Ostpr.) und wurde 1554 Rektor der Domschule zu Königsberg. Dann Lehrer in Kulm und bis Pfingsten 1558 in Elbing.

Wurde noch im gleichen Jahr zum Rektor in Thorn ernannt. Nach seiner Wittenberger Universitätszeit Rektor in Thorn bis 1562. Darauf Konrektor und dann Rektor in Schweidnitz. Gestorben 1574 Dez. 31. Seine Selbstbiographie bei Krause, Literati Suidn., p. 62. Zu seiner musikalischen Tätigkeit (besonders auch in Königberg, wo er vorübergehend der Hofkapelle angehörte) vgl. M. Federmann, Hofkapelle Herzog Albrechts, J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 337/38, und Döring, Zur Gesch. d. Musik in Preußen, Elbing 1852. Zu seinem Leben und seiner wissenschaftlichen Tätigkeit vgl. H. Schubert, Gelehrte Bildung in Schweidnitz im 15. u. 16. Jh., in: Zeitschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens XXXVII 178/9 und Freytag, Die Preußen auf der Univ. Wittenberg . . ., Leipzig 1903, S. 106.

Päminger, Sophonias

Komponist und Herausgeber der Werke seines Vaters Leonhard Päminger. Schrieb auch das bekannte, auf der Preuß. Staatsbibliothek befindliche Mscr. Z 24. Die Wittenberger Matrikel verzeichnet 1544 Aug.: *Sophonias Penninger Patauiensis* (FA I 215), und 1545 Juni 6: *Sophonias Penninger Batauiensis Bauarus* (FA I 224). Ob es sich dabei um einen versehentlichen doppelten Eintrag oder um eine tatsächliche zweimalige Immatrikulation desselben S. P. handelt, konnte noch nicht festgestellt werden. 1566 bis Ende April 1567 Lehrer der lateinischen Schule in Nabburg. Über diese Tätigkeit, seinen Streit mit dem Rat, in dem auch musikalische Fragen behandelt werden, u. a. m. vgl. E. Bauer, Beitr. z. Gesch. d. latein. Schulen d. Kur-Oberpfalz i. Jh. d. Reformation, Diss., München 1915, Leipzig 1915, S. 40—52.

Pergkholtz, Lucas

W 1539/40 immatr.: *Lucas Perdeholtz ex Plawen* (FA I 178a). Zu seinen *Kompositionen* vgl. EQ I 460 und die Ausführungen weiter vorn unter Kropsteyn in der Anmerkung.

Piscatoris, Peter

S 1508 immatr.: *Petrus piscatoris de Sesslach* (FA I 26). Er gehörte zu den *cantores ducis Friderici* (s. o. unter Altmann).

Poemer, Hector

S 1516 immatr.: *Hector pemer (bemer) mgr. Haidelbergen. Nurenburgen. dioc. Bambergen.* (FA I 63). Hector Poemer (1495—1541) hatte seine Studien in Heidelberg begonnen und ist dort am 6. Juni 1511 immatrikuliert worden (*Hector Bemer Nornbergensis Bambergensis* (G. Toepke, D. Matrikel d. Univ. H. I 481). 1512 Juli 10 wird er *bacc. art. vie moderne* (ebd. I 481, Anm. 1) und 1514 März 1 *Mag. Art.* (ebd. II 435). Zu seinem Leben und seiner Bedeutung vgl. H. Bornkamm, Briefe d. Reformationszeit a. d. Besitz Joh. Valentin Andreäs in Arch. f. Reformationsgesch. XXXIV 145—148, dessen Beitrag auch der weiter unten abgedruckte Brief Poemers an Rhau entnommen ist. Danach ging Poemer von Heidelberg nach Wittenberg, wo er mit G. Rhau zusammen studierte und mit diesem auch während dessen Leipziger Zeit in stetiger Verbindung blieb. Poemer bekannte sich in Wittenberg zur Lehre Luthers, wurde am 2. Juli 1520 nach Nürnberg als Propst an St. Lorenz berufen, trat dieses Amt jedoch erst 1521 an, nachdem er in Bamberg die Priesterweihe und in Wittenberg zum Dr. jur. promoviert worden war. Die erste Weihe hatte er übrigens schon 1519 März 19 in Merseburg erhalten. Vgl. dazu auch Fr. Roth, D. Einf. d. Reformation in Nürnberg, 1885, S. 98f. und D. Matrikel d. Hochstifts Merseburg, hrsg. v. G. Buchwald, 1926, S. 131. 1518 schrieb er aus Wittenberg an Georg Rhau folgenden Brief: [Domi]no Georgio Rhau [. . .] Liptzensi.

S. P. Nudiustertius ex te literas accipiebam, Georgi suauiss., ubi ut tibi cantica quedam paschalia facerem petebas. Id feci atque tibi partem hic mitto. Sanctus autem unicus partim exstat, partim nondum composui. Posteaquam autem confecero et reuisero, tibi mittam. Saltem tu cura, ut si forsan nutius aliquis Vittenburgium concessurus esset, qui inde Liptz. repetiturus esset, ut eum ad me uenire curas, quo cum tibi mittam. Sed profecto, quum elegans carmen velis ex me expectare, operam ne perdeas, timeo, nosti enim, qui cantor sim. Ego (ut uerum fatear) interim, quum a nobis abibas, nihil composui. Ob id si inepti quid in his atque aliis meis carminibus prehenderes, boni consulto. Scio equidem vobiscum multo doctiores musicos, quibus nihil nisi vel Ysaaci aut Josquin clarissimi vel alterius cuiuspiam classici cantoris, placet carmen. Hij adeo delicatos habent aures, ut solum cantum floribus et musicis coloribus undique exornatum recipiant, hij mox rusticam et Libethriis inelegantiorem nostram musam torvis inspicient ocellis, nec iniurie, siquidem ipse ingenue me musicam a limine quidem vix salutasse fateor et plus oblivioni tradidisse, quam feram et quam ab opt. Conrado sene olim discebam. Sed nec talibus meum hoc, quidcumque sit, composui carmen, sed Georgio meo homini benigno, qui etiam meum laborem prius novit. Tu igitur, optime Georgi, si minus placuerit tibi meus cantus, mox frustatim lacerato et vel Vulcano vel Neptuno committe, qui probe custodiet, ne ad manus ioculatorum veniat. Joannes ille hydraules Liptzensis tibi haud ignotus homo, meo videre non tui dissimilis, pridie antequam has scriberem, mecum in domo Joannis Vueinman gentilis mei opt. viri erat, ubi aiebat se iter agiturum Liptz. Ob id festinantius cogebar tecum agere. Est mihi quidem alius gentilis Liptzius in collegio principis sub quodem magistro Essenpachio militans, quem, rogo, adire velis atque meo nomine salutare eumque admonere, nobis ut scribat, aut si ipse quia infirmus

scribere nequet, tu de eius valetudine me certiorem facito. Homo enim ille mihi a teneris amicis coniunctisque fuit et scripsissem, si tempus me non defecisset. Vale ignosce literam, relegere morosum fuisset atque quia ad amicum, denuo vale.

1518. 18. Martij. Vittenburgij *Hector Pemer*

Rhau urteilte über Poemer: *Musicae artis non mediocriter peritis* (Widmung d. Enchiridion 1520). Weiter teilt Bornkamm noch folgende Auskunft von Prof. Dr. R. Wagner in Fürth mit: *Der einstige Lehrer Poemers in der Musik, der optimus Conradus senex, war vermutlich Conrad Rain, von 1502—14 Schulmeister an der Nürnberger Spitalschule, unter dem also auch Hans Sachs Musik lernte* (vgl. H. Steiger, D. Melanchthon-Gymn. i. Nrnbg, 1926, S. 16). Dieser bisher in der Nürnberger Literatur nicht genannte Mann, dessen Leben ich einstweilen nur bis 1516 übersehe, gewänne eine größere Bedeutung, wenn er identisch wäre mit dem nur aus seinen Werken bekannten, von Ornitoparch 1517 zu den namhaften deutschen Musikern gezählten Conrad Rain. Dessen Werke sind, was beachtenswert ist, auch durch Rhau-Drucke erhalten (vgl. R. Eitner, Bibliographie ..., S. 798). Ich behalte mir vor, diese Fragen weiter zu verfolgen.

Poppe, Kaspar

1553 Okt. 17 immatr.: *Casparus Pope hannoniensis* (FA I 285[b]). Geboren 1536 zu Hainau. 1555 Kantor zu Neumarkt i. Schlesien. Gestorben am 12. Januar 1608 als Pfarrer zu Neukirch. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 349. Vgl. auch Frankfurt a. O., wo er ebenfalls studierte.

Praetorius, Gottschalk

1542 Aug. immatr.: *Gotschalcus Schulte Soltwedelensis* (FA I 198). 1548 Sept. 18 *mag. art.*: *Godescalcus Schulteti Soltwedelensis.* Dazu die Anmerkung: *Alias Praetorius obiit Witebergae anno 1572. Professor in Academia Francofordiana ad Oderam* (KBM IV 7). Gab zusammen mit Siegfried Sack die nachgelassenen Motetten und Instrumentalwerke des Martin Agricola heraus.

Puschel, Hieronimus

1542 Juni immatr.: *Hieronimus Puschel Citauiensis* (FA I 199). Kantor der Stadtschule zu Zittau i. S. seit 1554. Starb schon 1555 an der Pest (vgl. Carpzow, Analecta fastorum Zittav., Leipzig 1716, A. III 114 und H. Knothe, Die Oberlausitzer auf Universitäten während des Mittelalters und bis 1550 in N. Lausitz. Magazin 71, 161).

Puschmann, Paul

1546 Mai 16 immatr.: *Paulus Busmannus Gorlicensis* (FA I 232[a]). Bruder des bekannten Adam Puschmann? 1549/50 Kantor an der Pfarrkirche und Lehrer an der Stadtschule in Schweidnitz. 1550 gab er diese Stellen wegen gegenreformatorischer Bestrebungen des Pfarrers Droschke auf und ging in seine Vaterstadt Görlitz. Vgl. dazu WOB II 170 und H. Schubert in Zs. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsk. Schlesiens XXXVII 174.

Rabe, Valentin

1542 Juni immatr.: *Valentinus Rab Lesnicensis* (FA I 199). Wahrscheinlich der Marienberger Kantor, dessen Kompositionen sich in Dresdner und Zwickauer Handschriften erhalten haben. Vgl. EQ VIII 108 und die Ausführungen weiter vorn unter Kropsteyn in der Anmerkung.

Rachals, Johann

S 1502 immatr.: *Joannes rachhalss de gerleczhofen* (FA I 3[a]). Studierte S 1485 in Leipzig (E I 347). Ging dann nach Wittenberg, wo er bis 1507 Vikar an der Schloßkirche war und längere Zeit auch die Kantorei der Schloßkirche versah. Wahrscheinlich wurde er in Wittenberg auch *bacc. iur. utr.*, doch war er wohl wegen Unfähigkeit *seyn lebenlang gefreyt das er nicht lesen durffe* (nach N. Müller, Die Wittenberger Bewegung, Leipzig 1911, S. 305—307).

Radewitz, Lukas

S 1526 immatr.: *Lucas Radwitz Dresden. Mis.* (FA I 127). Wirkte in Oschatz ab 1527 als Kirchner, ab 1531 als Kantor, ab 1540 als Diakon (vgl. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. Dresdens XIX 31).

Rengisch, Johannes

S 1508 immatr.: *Johannes Rengisch de Smalkaldia* (FA I 26). Er gehörte zu den *cantores ducis Friderici* (s. o. unter Altmann).

Reusch, Johann

1542 Aprili 27 immatr.: *Johannes Reuschius Rottachensis Francus* (FA I 203[b]). Zu diesem *Theoretiker* und *Komponisten* vgl. EQ VIII 195, Zs. f. Musikwiss. II 686 und die Ausführungen weiter vorn unter Kropsteyn in der Anmerkung.

Rhau, Georg

W 1513 immatr.: *Jeorius Rau de Esfelt dioc. Herbipolen. 15 aprilis dt. V gr. III d* (FA I 45). 1514 Juni 27 *in art. bacc. prom.*: *Georgius Rhaw ex Eisfeldt* (KBM I 15). Weiteres s. bei G. Pietzsch in AfM III 323.

Richlin, Andreas

W 1523 immatr.: *Andreas Acroata* (FA I 120). Felix Rayther berichtet in einem Brief vom 1. März 1524 aus Wittenberg, daß Richlin sich besonders in der Musik auszeichnet (vgl. Briefwechsel der Brüder Ambrosius und Thomas Blaurer, ed. Tr. Schieß I 95). Im Januar 1525 kehrte Richlin in seine Heimat zurück (vgl. ebd. II 780, Anm. 4).

Rosinus, Johann

1557 Okt. 24 immatr.: *Johannes Rosinus Satecenus Bohemus* (FA I 335[a]). Nach Dlabacz, Allg. Künstlerlex. II 593/94 ein guter Musiker und einer der besten Dichter Böhmens. Er starb am 6. Dez. 1584 zu Taus (vgl. M. Dav. Crinitus von Hlawaczowa, Treuus, Regensburg 1584, bei Joh. Burger).

Roth, Stefan

W 1523 immatr.: *Mag. Steffanus Rott Cigneus* (FA I 120). Vorher hatte er in Leipzig studiert, wo er auch *Bacc.* und *Mag. art.* geworden war. Vgl. G. Pietzsch in AfM III 324. Die anderen dort von mir angegebenen Daten sind, wie sich schon aus dem beigefügten Geburtsdatum ergibt, irrtümlicherweise auf unseren St. R. bezogen. Unser St. R. ist vielmehr im Jahre 1492 in Zwickau i. S. geboren und im Jahre 1546 dort gestorben (EQ VIII 331). 1517 Leiter der Lateinschule in Zwickau i. S., 1520 Rektor in Joachimsthal, von 1527 an wieder in Zwickau und seit 1528 bis zu seinem Tod dort Stadtschreiber und Ratsherr. Über seinen ausgedehnten Briefwechsel s. G. Buchwald, Zur Wittenberger Stadt- u. Universitätsgeschichte i. d. Reformationszeit, 1893. Die zum Teil von ihm geschriebene Handschrift CXIX, 1 der Zwickauer Ratsschulbibliothek hat H. Funck in ZfMW XIII 558ff. behandelt. Biographie Roths im Zwickauer Wochenblatt 1850, Nr. 43 und 45 (von E. Herzog), in den Sächs. Lebensbilder II 340ff. (von O. Clemen) und in den Beitr. z. sächs. Kirchengesch. I 43ff. (von G. Müller).

Salater, Johann

1540 Juni 5 immatr.: *Joannes Salaterus de Ernbach ex inferiori Bauaria* (FA I 180[b]). Zuerst Musiker und Lehrer, seit 1550 Juli 3 aber Diakon zu Joachimsthal, wo er am 7. Juni 1574 starb. (vgl. Mathesius, Joachimsthaler Chronik).

Selner, Johannes

1550 Juni 16 immatr.: *Johannes Selner Naburgensis* (FA I 257). Kantor zu Leubnitz b. Dresden. 1560 März 10 wird er ordiniert (Beitr. z. sächs. Kirchengesch. XI 41).

Severus, Georg

1582 Juni 30 immatr.: *Georgius Seuerus Bolislauiensis Silesius* (FA II 307[b]). Geboren 1555 zu Bunzlau, dort später auch Kantor der evang. Kirche. Bei Andr. Senftleben, Boborum Ingeniorum Boleslav., heißt es :*Cantor eras et eras quoque nomine reque Severus*; / *Dulcis amara fuit Musa, Severe, tua* (vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 421).

Schalreuter, Paul

S 1541 Mai 19 immatr.: *Paulus Schalreuter Cyneensis* (FA I 190). Kantor an St. Marien in Zwickau i. S. von 1535 bis 1544 (vgl. EQ VIII 469).

Schede (Melissu), Paul

1565 Sept. 7 immatr.: *Paulus Schedius Mellerstadius* (FA II 90[a]). Geboren am 20. Dez. 1539 zu Mellrichstadt. Schulbesuch in seiner Heimatstadt, dann in Erfurt und von 1554—1557 in Zwickau. Anschließend Besuch der Universität Jena. 1559/60 Leiter der Kantorei zu Königsberg in Franken. 1561 an der Univ. Wien. 1564 Krönung zum poeta laureatus. Begabung für Musik schon frühzeitig zutage tretend (*Scilicet huic studio teneris ego semper ab annis / Jucunda volui deditus esse mora*; vgl. Ad Orlandum Lassum, ed. 1586, II 88). 1565 gab er in Wittenberg seine *Historia* heraus, die noch fast 100 Jahre später in Zwickau aufgeführt worden sein soll. 1566 die Ausgabe seines Buches 4- und 5stimm. Cantiones. Inzwischen war er (Herbst 1565) nach kurzem Aufenthalt in Leipzig und Würzburg nach Wien übergesiedelt. In dieser Zeit Zusammentreffen und Anbahnung des Freundschaftsverhältnisses mit Orl. di Lasso. Sommer 1567 geht er nach Paris. In Frankreich Bekanntschaft mit Goudimel. 1572 erscheinen seine Psalmen Davids. Sein ruheloses Wanderleben führt ihn weiter nach Genf, Heidelberg, Italien (1577—1580), dann wieder nach Deutschland und Frankreich, 1586 nach England, bis er schließlich in Heidelberg seßhaft wird und 1593 dort heiratet. Er starb dort am 3. Febr. 1602 (vgl. O. Taubert, P. Schedius, Torgau 1864 und EQ VIII 472).

Schildaw, Eustachius

1545 Mai 19 immatr.: *Eustachius Schildo Libenberdensis* (FA I 224). 1548 März 28: *Eustachius Schildaw, Cantor zum Kirchhain, von Liebenwerde, Beruffen gein der Lebuss zum Pfaramt* (WOB I 59).

Scheirichen, Mathaeus

1569 Mai 20 immatr.: *Matthaeus Scheirichen Chamensis gratis* (FA II 164b). Danach Kantor der Lateinschule in Cham (vgl. E. Bauer, Beitr. z. Gesch. d. lateinischen Schulen d. Kur-Oberpfalz im Jh. d. Reformation, Diss., München 1915, Leipzig 1915, S. 62).

Schmaltzing, Georg

W 1530 immatr.: *Georgius Schmalzing de Barreit* (FA I 141a). 1532 Jan. 30 *mag. art.*: *Georgius Schmalczing* (KBM II 20). Theologe, Dichter und Musiker, lebte um 1542 in Eger (vgl. G. Bruschii redivivi gründl. Beschreibung d. Fichtelbergs, S. 7).

Schmit, Valentin

S 1508 immatr.: *Valentinus smyt de Berlyn* (FA I 26) zusammen mit den 13 anderen *cantores ducis Friderici* (s. u. Altmann).

Schroeter, Johannes

1545 Januar immatr.: *Johannes Schroter ex Speier in Turingia* (FA I 229). Wahrscheinlich identisch mit *Joh. Schroeter, Cantor zu Denstadt, Beruffen (1561 Juni 10) gein Newenhoff zum pfarrambt* (WOB I 73).

Schulteis, Christoph

1551 Aug. 20 immatr.: *Christophorus Schultis Bolislauiensis* (FA I 269). 1562 Kantor der Schule und Kirche zu St. Johann in Lüneburg. Weiteres über Leben, Wirken und Werke bei Gurlitt, M. Praetorius Creutzberg., Leipzig 1915, S. 73—75.

Schwarz, Simon

1548 Okt. 9 (?) immatr.: *Simon Schwartz Vratislauiensis* (FA I 242a). Geboren am 28. Febr. 1529 in Breslau. Später Stadtschreiber in Schweidnitz; dort auch gestorben. Nach dem Epigramm in C. Cunradi Silesia Togata war er Musiker. Es lautet: *Musica celestes imitans modulamine cantus / Vin recreet? nostris invigilatio notis* (vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 413).

Spangenberg, Cyriacus

1542 Febr. 2 immatr.: *Cyriacus Spangenberg* (FA I 193). 1550 Febr. 11 (*decretus est gradus magisterii*) *Cyriacus Spangenbergius Aldenburgensis* (KBM IV 9). 1598 gab er sein Buch *Von der edlen hochberühmten Kunst der Musica* heraus.

Spreng, Johannes

1553 Juli 10 immatr.: *Johannes Spreng Augustanus* (FA I 282). 1554 Juli 31 *mag. art.* (KBM IV 15). Dann wurde er Pädagog der Vorschulklasse bei St. Anna in Augsburg, 1555 Lehrer der dritten Klasse an derselben Schule. 1559 gab er den Schuldienst auf. 1561 Nov. 5 ist er in Heidelberg immatrikuliert. 1563 kehrt er nach Augsburg zurück und wird kaiserlicher Notar. Er starb am 30. März 1601. In der Musik- und Literaturgeschichte bekannt als Meistersinger und Übersetzer des Josefus, der Ovidschen Metamorphosen und Ilias. Vgl. Fr. Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte IV 711 (dort weitere Literatur).

Stifel, Michael

1541 Ort. 25 immatr.: *Michael Stifel pastor in Holtzdorff* (FA I 195). In seiner *Arithmetica integra* von 1544 befinden sich zwei Kapitel über Musik (vgl. EQ IX 290). Briefe Luthers an M. St. in Enders Briefwechsel Luthers V. Melanchthon befürwortet ein Gesuch St.s an die Eßlinger in einem Brief an A. Blaurer (s. Briefwechsel der Brüder A. u. Th. Blaurer, ed. Tr. Schieß, I 347).

Sturmer, Urban

1542 Okt. immatr.: *Urbanus Sturmer, Prutenus Mariaeburgensis* (FA I 198). 1545 Sept. 1 *mag. art.* (KBM III 18). Wohl ein Sohn des Bürgermeisters Urbanus Stürmer (1522—1542). Studierte außer in Wittenberg noch in Straßburg. 1550—1552 ist er Rektor der Johannisschule in Thorn. Da er dem Bischof Hosius gegenüber seinen evangelischen Glauben vertritt, wird er vertrieben, erhält eine Stelle als Leiter des Pädagogiums in Königsberg, wird dort 1555 Professor eloquentiae, 1557—1559 auch der Poesie, ist 1557 Rektor und von 1559—1565 Kapellmeister der Hofkapelle (vgl. H. Freytag, Die Preußen auf der Univ. Wittenberg . . ., Leipzig 1913, S. 41). Ein Aktenstück in MfM XIV 148, weiteres bei M. Federmann, Musik u. Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts . . ., Kassel 1932, S. 15, 37, 39ff.

Tauber, Michael

S 1537 immatr.: *Michael Teuffel (al. Teuber) Eislebensis* (FA I 166[a]). 1544 Sept. 4 *mag. art.*: *Michael Teuber Islebiensis* (KBM III 16[b]), dazu die Bemerkung: *Cancellarius illustriss. principis Johannis Friderici Pomeraniae ducis, Postea factus professor iuris Witebergae.* Das *Rektorat* bekleidete er Mich. 1565, Ostern 1576 und Ostern 1583 (FA II 92, 261, 312). Seine Söhne studierten ebenfalls in Wittenberg (FA II 102[a], 254[a]). Zu seiner Bedeutung für die Musik vgl. weiter vorn unter Kropsteyn in der Anmerkung.

Velsius, Paul

1556 Jan. 23 immatr.: *Paulus Welssius Witebergensis* (FA I 316[b]). Im Frühjahr 1563 wird er nach Tübingen geschickt, um dort über Musik zu lesen (vgl. Bossert in Württ. Vjh. NF 21, S. 116).

Venlo, Johannes

1543 Jan. 29 immatr.: *Johannes Vendlou Geldriensis* (FA I 201). Ende 1545 oder Anfang 1546 hörte er bei Adrianus Petit Coclico Musik. Vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367.

Vogel, Andreas

1549 Juni 17 immatr.: *Andreas Vogel Glauchensis* (FA I 249). 1552 Febr. 24: *Andreas Vogel von Glauch, Cantor zu Waldenburg, beruffen gein Liessnitz beim Schneeberg zum priesterambt* (WOB I 77).

Voigt, Johannes

1540 Nov. 17 immatr.: *Joannes Voit Kircheimensis* (FA I 188). 1546 Apr. 14: *Johannes Voigt vom Kirchhain, Cantor doselbst, Beruffen gein Trebitz zum Pfarambt* (WOB I 117).

Voigt, Michael

1544 Dez. 13 immatr.: *Michael Voit Mersburgensis* (FA I 218). Geboren 1525 in Leipzig. Während seiner Universitätsjahre gleichzeitig Schüler von Joh. Walther. Nach Übersiedlung der Kapelle von Torgau nach Dresden (1548) ging er nach Torgau. 1549 Febr. 23 wurde er auf Empfehlung Melanchthons Kantor und vierter Schulkollege an der Fürstenschule in Meißen. 1550 wurde er wieder nach Torgau als Kantor und Nachfolger Johann Walthers berufen, wo er bis zu seinem Tod (1606 März 10) wirkte. Vgl. dazu Gurlitt, M. Praetorius Creutzbergensis, Leipzig 1915, S. 65/6 (dort auch ein Brief an die Ratsherren zu Torgau). Grabschrift in MfM IX 195, X 55. Zu seinem 1568 in Wittenberg gedruckten Sammelwerk *Praestantissimorum artificium lectissimae Missae* vgl. EQ X 134. Außerdem soll er nach Joh. Aug. Müller, Versuch einer vollständigen Gesch. d. chursächs. Fürsten- u. Landesschule zu Meißen, Leipzig 1789, II 248ff., *als er noch Depositor in Wittenberg war, auf Luthers Verlangen, den 12. und 46. Psalm in Noten gesetzt* haben. Müller berichtet noch folgendes: *Auch verfertigte er ein musikalisches Lehrbuch, dessen Entwurf er dem Georg Fabritius zuschickte, der ihm ältere Anweisungen zur Musik, des Conrad von Hirsau, Berno von Reichenau und anderer, mitteilte, auch versprach, wenn das Werk gut geraten würde, es durch Heinrich Petri in Basel zum Druck zu befördern. Es scheint aber nicht zu Stande gekommen zu seyn.* Dieses Werk ist tatsächlich vorhanden. Es ist bei EQ X 133 verzeichnet unter *Michael Vogt*: *Definitio, divisio musices et ejus subdivisio. Basileae 1557 Henr. Petri Mense Marcho. 4 Bll, B.* München. Georg Fabritius, an den er durch Melanchthon empfohlen worden war (vgl. Epp. Melanchthonis per J. Saubertum ed. V 401, 403), war sein Rektor an der Fürstenschule. Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfM III 314/15 und oben unter Fabritius. Weitere Nachrichten über Voigt, seine Verheiratung mit Prisca Becker aus Torgau, seine Familie usw. bei Müller, l. c., Gurlitt, Lutherjahrbuch 1927, S. 57 und neuerdings Crevel, Adrianus Petit Coclico, Haag 1940, S. 367. Dort auch der Nachweis, daß er Ende 1545 oder Anfang 1546 bei Coclico Musik hörte.

Volmar, Johannes

S 1514 immatr.: *Johannes Ludowici Figule de Fillingen Dioc. Constancien.* (FA I 52). Herbst 1514 (*receptus in numerum bacc.*): *Joannes Ludovici Figuli de Villingen diocesis Constanciensis artium baccalaureus Cracoviensis* (KBM I 16). *1515 3[o]kal. Febr.* (*liberal. art. mag. insignitus*): *Johannes Figuli de Villingin Constanciensis diocesis* (KBM I 27). *1520 Juni 18 ad facultatem receptus Johannes Vollmer de Villingen* (KBM II 24). W 1524 *Dekan* der Artisten (KBM II 14). S 1528 *Rektor* der Universität (FA I 131). 1535 Apr. 14 wird er unter den Lehrern noch erwähnt: *M. Joh. Volmar hat von m.g.h. 20 gl. uber sein canonicat*; *sein Lectio ist mathematica* (Urk.-Buch d. Univ. Wittenberg, bearb. v. W. Friedensburg, Magdeburg 1926, T. I 163). In Krakau war er im W 1498 immatr.: *Johannes Lowici de Fyllingen 3 gr.* (Alb. stud. univ. Cracov. II 47). 1501 wurde er dort *bacc. art.* (vgl. G. Bauch in Jahresber. d. Schles. Ges. f. vaterl. Cultur 78 [1901], S. 53). Da nach den Statuten der Univ. Wittenberg von 1514 der Mathematiker auch über die *musica Muris* lesen sollte, wird vermutlich auch J. V. Murisvorlesungen gehalten haben (vgl. Urk.-Buch

l. c. I 73). Ausführlich über ihn handelt N. Müller in: Die Wittenberger Bewegung, Leipzig 1911, S. 343ff.

Walther, Johannes

1544 immatr.: *Joannes Waltherus Torgensis* (FA I 215). 1548 März 3 immatr. in Tübingen: *Joannes Waltherus ex Thorga, oppido Mysniae* (Die Matrikeln d. Univ. Tübingen, hrsg. v. H. Hermelinck, 1906, I 335). 1548 Febr. 29: *Joh. Walther der jung von Wittenberg, als Musikus angenommen* (Schmoller, Gesch. d. theol. Stipendiums oder Stifts in Tübingen, 1893, I 76f.). Weitere Daten und seine Werke s. bei G 72/3.

Weinmann, Johannes

S 1509 immatr.: *Dns Johannes Weynman Nurenburgen.* (FA I 28). Nachfolger Adams v. Fulda an der Wittenberger Schloßkirche. Vgl. zu ihm G 11 und N. Müller, Die Wittenberger Bewegung, Leipzig 1911, S. 351ff.

Wilde, Simon

W 1539 immatr.: *Simon Bildeus Zwiccauiensis* (FA I 178[a]). *Mag. art.* 1542 Apr. 20: *Simon Wild Cignaeus* (KBM III 14). Geboren um 1520. Seine Mutter war die Schwester des Mag. Stephan Roth, der ihn auch studieren läßt. Noch in seiner Zwickauer Schülerzeit bittet er gelegentlich seinen Oheim um Stimmbücher, *damit er sich bisweilen am Gesang ergötzen könne.* Ende Januar 1540 bittet er, Marburg mit Univ. Wittenberg vertauschen zu dürfen und schreibt gleichzeitig von seiner Hoffnung, Kantor in Marienberg werden zu können. Schließlich bleibt er in Wittenberg, wurde Magister, trieb dann medizin. Studien und wurde endlich 1543 Lehrer in Hammelburg b. Schweinfurt. Er bleibt nicht lange dort, ist S 1544 wieder in Wittenberg, wo er 1545 seine medizin. Studien beendet. 1546 ist er Arzt in Eisleben. 1558 prom. zum doctor med. an der Univ. Jena, später daselbst Professor der Medizin und Leibarzt Herzogs Joh. Friedr. v. Sachsen (vgl. Joh. Günther, Lebensskizzen der Professoren d. Univ. Jena, 1858, S. 116). Er starb 1560 (vgl. G. Buchwald, Simon Wilde aus Zwickau, in: Mitteil. d. dt. Ges. z. Erforsch. vaterl. Sprache u. Altertümer IX 63ff.).

Wiltgrub, Johannes

1546 Juli 10 (?) immatr.: *Johannes et Antonius Wildegrube, fratres et filij diaconi Hertzberck* (FA I 242). 1555 Nov. 13: *Johannes Wiltgrub vonn Hertzberg, Cantor zu Belgern, Beruffen gein Lausen ober Oschatz zum Pfarambt* (WOB I 105).

Wirker, Johann

1554 Apr. 16 immatr.: *Joannes Textor Oschacensis* (FA I 290). Studierte vorher in Leipzig. Kopist und Komponist. Vgl. G. Pietzsch in AfM III 330.

Wochen, August

1549 Okt. 30 immatr.: *Augustinus Wochen Coswicensis* (FA I 250). 1554 Okt. 31: *Augustinus Wochen vonn Coswigk, Cantor doselbst, dohin beruffen zum Priesterambt* (WOB I 97).

Wolkenstein, David

1555 März 14 immatr.: *Dauid Nephelius Wratislauiensis* (FA I 301[b]). Begonnen hatte er seine Studien in Frankfurt a. O., wo er im S 1553 in die Matrikel eingetragen ist als David Wolkenstein Vratislaviensis (Friedländer I 126[b]). Später begab er sich nach Straßburg. Er ist dort von 1568 bis zu seinem Tode (11. IX. 1592) als Mathematiker nachweisbar. Zu seinen musikalischen Werken und dem von ihm herausgegebenen *Compendium musicae* Heinr. Fabers, dem er eigene Kompositionen beifügte, vgl. EQ X 296, M. Vogeleis, Quellen u. Bausteine . . . 1911, S. 371 und J. A. Hoffmanns Tonkünstler Schlesiens.

Zolner, Peter

1546 Januar immatr.: *Petrus Zollner Eisenbergensis* (FA I 229). 1552 Nov. 2: *Petrus Zolner von Eysenberg, Cantor zu Jhena, Beruffen gein Corbeta bey Merseburg zum Pfarambt* (WOB I 83).

(Wird fortgesetzt.)

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommersemester 1942

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, CM = Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Berlin. Prof. Dr. G. Schünemann: Vergleichende Musikwissenschaft (Die Musik außereuropäischer Völker) (2) — Ü zur mittelalterlichen Musik (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: Besprechung von Neuerscheinungen des musikalischen Schrifttums (1½) — Pros (1½).
Prof. Dr. W. Danckert: Die Musik der Renaissance (1) — Stilkritische Ü zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (1) — Harmonielehre (1) — Kontrapunkt (Ü im Vokalsatz) (1½).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik) (tägl. 8) — S für Militärmusik (1½).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik II (2) — Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens (1) — Ü zur musikalischen Akustik (2).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: S (1½) — CM instr. (Dr. Wachten) (Orchester-Ü), voc. (Chormusik der Renaissance) (je 2).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Geschichte und Ästhetik der Oper II (von Beethoven bis zur Gegenwart) (2) — S (2).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Pros: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — Grundfragen der musikalischen Akustik (1).
Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Musiktheoretische Vorlesungen und Ü (4).
Lehrbeauftr. A. Bauer: Musiktheoretische Vorlesungen und Ü (8).

Breslau. Prof. Dr. W. Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — S: Arbeitsmittel und Forschungsmethoden (2).
Technische Hochschule: Prof. Dr. H. Matzke: Musikinstrumentenkunde (mit Schallplatten und praktischen Vorführungen) (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Ü (Schallplattenpraktikum) (2) — Orgeltheorie und Orgelspiel (mit praktischen Ü) (2) — Stimmbildungskurs (2) — Harmonielehre II (1) — Die Hauptwendepunkte der Musikgeschichte (mit Schallplatten) (1) — CM (2).

Dresden. Technische Hochschule. Dozent Dr. G. Pietzsch: Musik- und Theaterleben in Dresden um 1800 (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Die Sinfonie von Beethoven bis Brahms und Bruckner (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (mit Bezug auf das Erlanger und Nürnberger Musikleben) (1) — S: Ü zur musikalischen Rhythmik (2) — CM (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper von 1650 bis 1800 (2) — S: Ü zur musikalischen Orts- und Landeskunde (2) — Pros: Ü zur Instrumentalmusik der Tabulaturen (2) — CM instr. (2).
Prof. Dr. F. Gennrich: Formenlehre des mittelalterlichen Liedes (2) — Die Organa als Motettenquellen (1).

Freiburg i. B. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik im Zeitalter Wagners und Bruckners (2) — Ü zur deutschen Barockmusik (2) — CM (2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — S: Die deutsche Musik im Zeitalter der Reformation (2) — CM (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Temesvary: Harmonielehre und Kontrapunkt (2) — Akad. Steichorchester (2) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Einführung in die Musikwissenschaft (Geschichte, System und Methode) (2) — Haydn, Mozart und Beethoven (2) — S (2) — CM (2).

Greifswald. Univ.-Musikdirektor Dr. F. Graupner: Johann Sebastian Bach (1) — S (2) — Allgemeine Musiklehre (2) — Partiturspiel (Gehörerziehung, Improvisieren), Klavier-, Orgel-, Gesangunterricht (je 1) — CM instr., voc. (je 2).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Johann Sebastian Bach und seine Zeit (2) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros (2).
Prof. Dr. W. Serauky: Georg Friedrich Händels Leben und Werke (2) — Ü zu den Oratorien Händels (2) — CM (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I und Choralsatz, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 2) — Formenlehre, Analysen (1) — Generalbaßarbeiten (1).

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Homogenitätsbestimmungen an Urtexten Beethovens (1) — Transkriptions-Ü an afrikanischen Musikphonogrammen (1) — Musik- und Rassefragen im afrikanischen Raum (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Musikalische Akustik (außereuropäische Tonsysteme) (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Das Zeitalter Beethovens (1) — Geschichte der älteren deutschen Musik (1) — Kammermusik I (1) — Schuberts Liedschaffen (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Oper im 19. Jahrhundert (2) — Musikgeschichtliche Ü (2) — Pros (2) — CM (2).
Akad. Musikdirektor Prof. Dr. H. Poppen: Heinrich Schütz als Kirchenmusiker (1) — Harmonielehre II (2) — Orgelspiel — Bachverein.

Innsbruck. Prof. Dr. W. Ehmann: Musik im Mittelalter (2) — Einführung in Konzert und Oper (1) — S (2) — Pros: Notenschriftkunde (2) — CM instr., voc. (je 2).

Jena. Dozent Dr. O. C. A. zur Nedden: Die deutsche Musikgeschichte in ihren großen Persönlichkeiten (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — Der konzertierende Stil (1) — S: Ü zur Entstehung der Mehrstimmigkeit (2).
Univ.-Musikdirektor R. Volkmann: Beethoven, Klaviersonaten (Fortsetzung) (2).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das italienische Volkslied (mit Beispielen) (1).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Ideengeschichte der Musik im Zeitalter der Frühromantik (3) — Ludwig van Beethoven (1) — S: Ü zur Musikgeschichte der Frühromantik (2) — CM instr., voc. (mit Lektor Dr. Gudewill) (je 2).
Dozent Dr. B. Engelke: Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert (1) — Musikalische Paläographie (Tabulaturen) (1).
Lektor Dr. K. Gudewill: Ü im musikalischen Satz (2) — Ü zur deutschen kontrapunktischen Technik im 15.—16. Jahrhundert (2) — Gehörbildungs-Ü (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musik und Musikanschauung der Antike und des Mittelalters (3) — S: Tonsysteme und Temperaturen (2) — Pros: Aufführungspraxis (2) — CM instr., voc. (je 2).
Prof. Dr. E. Bücken: Gluck und Beethoven (2) — Stilkundliche Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1).
Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Kammermusik (1).
Lektor Prof. D. H. Lemacher: Formenlehre (Werke der Romantik) (1) — Harmonielehre (Generalbaßspiel) (1).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Musikverständnis (1).

Königsberg. Prof. Dr. H. Engel: Beethoven (3) — Die Musikinstrumente (1) — S: Senfl, Lieder (2) — Pros: Mensuralnotationen 15. —16. Jahrhundert (2) — CM instr., voc. (je 2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die Musik des Altertums (1) — Franz Schubert (2) — S: Dichterkomponisten — Pros Vorkurs: Die Grundlagen der Akustik (1) — Pros Hauptkurs: Die Entwicklung des Marsches (2) — CM instr.: Werke der Mozartzeit (1½) — CM voc.: (Hilfsassistent F. Espitalier) Chorkantaten (1½).
Dozent Dr. H. Husmann: Die Musik der Naturvölker (2).
Lektor Prof. E. Petyrek: Einführung in den Tonsatz, Kontrapunktische Formen, Variationsformen (mit Analysen), Rhythmische Erziehung und Ausbildung des Klangbewußtseins (mit Musikdiktat), Generalbaß und Transposition, Partiturspiel (je 1).
Prof. Dr. B. Schier: Das deutsche Volkslied (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Frühklassik und Hochklassik in der Musik (2) — Die geistliche Tonkunst in Entwicklungszügen (2) — Das deutsche Lied (1) — Probleme der Harmonik (1) — S: Ü zur Musik der Früh- und Hochklassik (2) — CM instr., voc. (Werke der Früh- und Hochklassik) (je 2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Geschichte der Sinfonie seit Beethoven (3) — Musikwissenschaftliche Ü (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Das ältere deutsche Lied (2) — Stilkundliche Ü: I. Methodik (2).
Prof. Dr. K. Huber: Ton- und Musikpsychologie (2) — Deutsche Volksliedkunde (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Die Epochen der Musikgeschichte im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunst- und Geistesgeschichte (mit Vorführungen und Lichtbildern) (4) — S: Ausgewählte Ü zur Strukturforschung (2) — Pros: Generalbaß-Ü und Bearbeitungsfragen barocker Instrumentalmusik (nach der Sammlung Santini) (2) — CM instr., voc. (je 2).

Posen. Prof. Dr. W. Vetter: Die Musik des klassischen Altertums (2) — Musikalische Notationsprobleme (2) — S: Mensuralnotation (mit Dr. H. Ringmann) (2) — Harmonielehre (mit Dr. H. Ringmann) (2) — Volksliedsatz (mit Dr. H. Ringmann) (1) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Ringmann) (je 2).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Das deutsche Volkslied (2) — S (2) — Pros: Stilkritische Ü (2) — CM (2).
Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Ü im Tonsatz (3).

Rostock. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Das Zeitalter Heinrich Schützens (2) — Allgemeine Musiklehre (1) — Ü zum gregorianischen Choral II (2) — CM instr., voc. (4).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. C. Leonhardt: Anton Bruckner (1) — S: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Harmonielehre I (2) — Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt (1).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (3) — Notationskunde II (2) — S (2) — Pros (2) — CM instr., voc. (4).
Prof. Dr. R. Haas: Chr. W. v. Gluck (2).
Prof. Dr. A. Orel: Die Mehrstimmigkeit des hohen Mittelalters (1) — Anton Bruckner (1).
Lektor Tschoepe: Harmonielehre II, Kontrapunkt II, Formenlehre, Praktischer Kurs (je 2).
Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Das deutsche Kunstlied seit Schubert (3) — Musikwissenschaftliche Ü (1½) — CM instr. (1).

Im Jahre 1941 gedruckte musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin. Hans Heinrich Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. IV.) Triltsch, Würzburg.
Breslau. Gerhard Friedrich, Die deutsche und italienische Gestaltung des Falstaff-Stoffes in der Oper. Ein Beitrag zur Wesenserkenntnis der deutschen und italienischen Musik. — Wolfgang Scholz, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Liegnitz von ihren Anfängen bis etwa zum Jahre 1800. — Gerhard Troeger, Mussorgskij und Rimskij-Korssakoff. Ein Vergleich ihrer Persönlichkeiten und künstlerischen Ziele. (Breslauer Studien zur Musikwissenschaft, Heft 2.) Priebatschs Buchhandlung Breslau.
Erlangen. Friedrich Ehrlinger, Georg Friedrich Händels Orgelkonzerte.
Frankfurt (M.). Eberhard Born, Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Johann Pachelbels. Triltsch, Würzburg. (Auch in „Neue deutsche Forschungen", Abt. Musikwissenschaft, Bd. 10, Junker u. Dünnhaupt, Berlin.)
Gießen. Robert Unger, Die mehrchörige Aufführungspraxis bei M. Prätorius und die Feiergestaltung der Gegenwart. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Innsbruck. Julius Alf, Geschichte und Bedeutung der niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Teil 2.
Kiel. Hans-Olaf Hudemann, Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 1941.
Köln. Bernhard Martin, Untersuchungen zur Struktur der „Kunst der Fuge" Joh. Seb. Bachs. — Margarete Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviermusik. — Michael Schneider, Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland.
Würzburg. Kurt Reiber, Das Volkstümliche in der deutschen romantischen Oper.

Im Jahre 1941 eingereichte musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin. Friedrich Kelbetz, Blockflöte und Querflöte im 16. Jahrhundert. — Eva-Dorothea von Rabenau, Die Klaviervariation in Deutschland zwischen Bach und Beethoven. — Karl Heinz Roeder, Musik der Kikuyu. — Gerhard Sander, Das Deutschtum im Singspiel Johann Adam Hillers. — Hans-Heinrich Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert.
Erlangen. Oskar Stollberg, Studien zur Geschichte der Blasmusik vornehmlich in der Kirchenmusik des 15. und 16. Jahrhunderts.
Gießen. Ernst Imbescheid, Die Melodien der oberhessischen Volkslieder.
Graz. Artur Henkel, Die spekulative Musikanschauung des Novalis.
Halle. Hans Krech, Julius Hey und sein Sängerbildungsideal „Der deutsche Gesangsunterricht". — Hans-Peter Schmitz, Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland vom ersten Drittel des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. — Helmut Thümmler, Johann Dilliger (1593—1647), Kantor in Wittenberg und Koburg.
Heidelberg. R. von Gemmingen, Die Tropen des Reichenauer Kantatoriums Bamberg Ed. V. 9 (Ms. Lit. 5). — Irmgard Klein, Die Musik bei den Dresdner Hoffesten Augusts des Starken. — Josef Stefan Winter, Die Musik der späten Mannheimer (G. J. Vogler und seine Schüler). — Fritz Zobeley, Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677—1754), seine Musikpflege und Musikaliensammlung.
Kiel. Annemarie Nausch, Augustin Pfleger.
Köln. Knut Andersson, Die Motetten des Jakobus Vaet. — Bruno Hütten, Beiträge zur Musikgeschichte Aachens (1814—1870). — Albert Karsch, Untersuchungen zur Frühgeschichte des Klaviertrios in Deutschland. — Heinz Günther Kehr, Untersuchungen zur

Violintechnik um die Wende des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels. — Else Möllenhoff, Dichtung und Musik in Robert Schumanns Klavierlied. Ein Beitrag zum Wort-Ton-Problem der Romantik. — Alois Volk, Ernst Eichners Leben und Schaffen. Ein Beitrag zur vorklassischen Stilperiode.

München. Wilhelm Barth, Die Messenkompositionen Franz Xaver Richters (1709—1789). — Josef Haugg, Anton Stolzner (etwa 1598—1635), Organist und Komponist der Münchener Hofkapelle. — Felix Hoerburger, Musik aus Ungoni (Deutsch-Ostafrika). — Lambert Schomerus, Das Volkslied Thüringens im Rahmen des gesamtmitteldeutschen Raumes. — Hermann Uffinger, Die Anfänge des Münchener Konzertlebens. Die Musikpflege bei Hof und im Bürgertum im 18. Jahrhundert.

Wien. Ferdinand Fourné, Studien zur Entwicklung des Echoprinzips in der Instrumentalmusik des Barocks bis Corelli. — Julius Kromer, Franz von Suppé, Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien.

Nachtrag zum Verzeichnis der im Jahre 1940 eingereichten musikwissenschaftlichen Dissertationen[1]

Halle. Brunold Schneider, Die Entwicklung des öffentlichen Konzertierens.

Neue Bücher

Neues Mozart-Jahrbuch

Im Auftrage des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung am Mozarteum Salzburg herausgegeben von Erich Valentin. 1. Jahrgang. Regensburg 1941, Gustav Bosse, 224 Seiten, 9 Bildtafeln, 1 Faksimile.

Hermann Aberts Versuch, nach dem Eingehen der „Mozarteums-Mitteilungen" und der „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde Berlin" mit einem Mozart-Jahrbuch (dessen drei einzige Jahrgänge 1923, 1924 und 1929, der letztere herausgegeben von R. Gerber, erschienen sind) der Mozart-Forschung ein bleibendes Organ zu schaffen, ist an der Ungunst der Verhältnisse gescheitert — an der Zersplitterung der Kräfte, wie der Herausgeber meint. Daß dies der wahre Grund nicht sein kann, beweist die Fortexistenz der Bach-Jahrbücher. Das Bedürfnis nach organisierter Forschung hat zu der Schaffung des „Neuen Mozart-Jahrbuches" geführt, dem man nur aufrichtig langes Leben und breite (vor allem auch tiefe) Wirksamkeit wünschen kann. Die im Vorwort mitgeteilten Pläne des „Zentralinstitutes für Mozart-Forschung" sind sehr umfassend. Selbst wenn hiervon nicht alle Blütenträume reifen sollten, würde noch immer eine ansehnliche Leistung für die Erneuerung und Erweiterung der Mozart-Forschung zu erwarten sein. — L. Schiedermair umreißt einleitend in großen Linien Mozarts Persönlichkeit und geschichtliche Sendung und formuliert ein schönes Bekenntnis der Gegenwart zu dem überzeitlichen Meister. — Sandberger glaubt, in seinem Vortrag „Zu Mozarts Münchener und Mannheimer Aufenthalten" einen „neuen" Einflußbereich in Mozarts Werk, nämlich denjenigen Cannabichs, feststellen zu sollen, und beschäftigt sich mit den Versuchen zur Erneuerung der „Finta Giardiniera" und des „Idomeneo". Seine Behauptung (S. 35), Abert habe Mozarts „Zeugnisse vaterländischer Pietät als Rührseligkeit und Schmachtlapperei abtun" wollen, muß auf einem Lesefehler beruhen. Abert hat weder die süddeutsch-österreichische „Pietät" Mozarts in Frage gestellt, noch sie solcher Art „abgetan", sondern er hat die historische Echtheit der um das Angebot Friedrich Wilhelms II. gesponnenen, auf Rochlitz als fragwürdiger Quelle beruhenden Legende bezweifelt. — Friedrich Breitinger räumt mit zweien der anscheinend unausrottbaren Klatschgeschichten über Mozart auf; ihre Klärung wirkt recht erheiternd. — Zwei gewichtige Abhandlungen tragen Wesentliches zur Erweiterung der historischen Stoff- und Persönlichkeitskenntnis bei: ein Artikel von Franz Posch über „Leopold Mozart als Mensch, Vater und Erzieher der Aufklärung", worin das an und für sich feststehende Bild dieses ausgezeichneten Charakters um viele wissenswerte Einzelheiten bereichert wird, und die sehr eingehende, aufschlußreiche Studie von Erich Valentin über „Mozart und die Dichtung seiner Zeit", die das schon von Abert in den Grundzügen richtig erkannte, für ihn aber noch nicht beweisbare Bild Mozarts als eines in der schönen Literatur seiner Umgebung gründlich beschlagenen Mannes erhärtet. „Was Mozart las, sah und kannte, ist das, was man in Salzburg und Wien las und kannte. Alles Frühere fällt unter den Einfluß des Vaters . . ., oder aber es gehört, wie die Mannheimer Episode, in die Einflußkreise, in die der junge Mozart geriet. Wenn wir es recht betrachten und systematisch durchdenken, können wir

[1] AfM. VI, S. 116.

getrost feststellen, daß Mozarts literarische Kenntnis umfassend genug war . . . Mehr zu verlangen ist unbillig, ungeschichtlich und vermessen", heißt es da (S. 111). — Erich Schenk hat eine eingehende Arbeit „Zur Tonsymbolik in Mozarts Figaro" beigesteuert, die dem „Barockerlebnis" für Mozarts Charakterisierungskunst entscheidende Bedeutung beimißt. Ob mit dem Begriff der „Typenvariation" wirklich das „Geheimnis der Mozartschen ‚Leitmotivtechnik' gelüftet" wird? Ohne mir meinerseits „letzte Erkenntnis" anmaßen zu wollen, muß ich gestehen, daß Schenks Verzicht auf Aberts Adjektiv „dramatisch" bei dem Wort „Variation" (122) mich nicht überzeugt, weil hierdurch ein absolut-musikalisches Verfahren an Stelle der Spontaneität des dramatischen Ausdrucks als primum agens eingesetzt wird. Die Meister der Hasse-Zeit verfuhren „typenvariierend". Es hieße aber, Mozart zum Angehörigen einer vergangenen und von ihm selbst aus eigener Kraft überwundenen Epoche stempeln, wollte man verkennen, daß nicht die „Typenvariation", sondern die empirische Charakteristik, d. h. der Wille zur Zeichnung natürlich erlebter Menschen, das Primäre ist und dieser Wille sich nur — wie könnte es anders sein? — gewisser in der Zeit liegender melodischer Formen, allenfalls gelegentlich Formeln bedient. Es mutet seltsam an, zu lesen, daß „der gesteigerte Niederschlag des Barockerlebnisses (bei Mozart) seit 1782 auf der ganzen Linie zu beobachten" sei. Ich bin mit Schenk der Ansicht, daß Mozarts Verhältnis zum Barock zeitlebens (oder wenigstens bis in die Mitte der achtziger Jahre) ein sehr viel engeres geblieben ist als etwa dasjenige Haydns; aber eine solche Formulierung scheint mir doch die Gefahr einer Verkennung von Mozarts geschichtlichem Auftrag und, wichtiger noch, von Mozarts ganzem Wesen und geschichtlicher Erscheinung zu bergen. Wenn z. B. Mozart für den Grafen im „Figaro" den „Skalentypus", für Susanne dagegen gelegentlich eine „volksliedhaft schlichte Formung" wählt, so beweist das doch keine „Bindung an die Überlieferung der Barockkunst", sondern, daß Mozart (ebenso wie wohl alle Opernkomponisten seiner Zeit) den Vertreter der aristokratischen, d. h. soeben veraltenden Gesellschaftsordnung durch einen Thementypus „aus der Epoche des Grafen", d. h. aus der Vergangenheit, die Vertreterin des dritten Standes aber durch eine „neuzeitliche" Thematik charakterisieren will. D. h. aber eben nichts anderes, als daß Mozart selbst sich von dem „Barockerlebnis" weit distanziert hat. Der anregende Beitrag legt noch manche Frage nahe, die aufzurollen in der Kürze nicht möglich ist. So halte ich die Fragestellung: „Verwendet Mozart diese Tonsymbole im Sinne der Scheringschen Interpretation, oder dienen ihm bestimmte Melodietypen zur Charakteristik bestimmter Personen, also sozusagen in Vorausnahme der bis ins letzte Detail durchdachten Wagnerschen Leitmotivtechnik?" in dieser Formulierung für methodisch unscharf, wenn nicht sogar eigentlich ahistorisch, da für Mozart ja eine Wahl in diesem Sinne gar nicht bestehen konnte. Auf der Linie der Untersuchung Schenks (wie sie ähnlich Horst Goerges in seiner Schrift „Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts" eingeschlagen hat) liegen nach meiner Überzeugung Zugänge zur Erlebniswelt Mozarts, die bedeutende Aufschlüsse versprechen. Die Wichtigkeit der Fragestellung mag die Ausführlichkeit des Referates über einen einzelnen Beitrag in diesem Jahrbuch motivieren. — Georg Schünemann berichtet über die Einlagen zur Wiener Aufführung des „Don Giovanni", die er in seiner Ausgabe bei Peters nach den Florentiner Handschriften durch die originalen Rezitative Mozarts ergänzen konnte. — Egon v. Komorzynski bemüht sich in seinem Aufsatz über die „Zauberflöte" um eine neue Ableitung des Stoffes und um eine Klarstellung der Entstehungsgeschichte der Oper. Er geht hierbei der bekannten Frage um die Verfasserschaft Gieseckes nach, die in den meisten Biographien, vor allem bei Abert, bereits „gründlich und ausführlich" verworfen worden ist. — Einen kleinen Beitrag über „Ein ungedrucktes Skizzenblatt Mozarts" (zu K.-V.[3] 43c oder 40 oder 41) liefert E. H. Müller v. Asow, eine ausführliche Beschreibung von Mozarts Flügel Rudolf Steglich, eine Skizze über den Klavierbauer Anton Walter G. v. Franz. — Dankenswert ist auch der von M. Zenger gelieferte Nachweis der Herkunft „falscher Mozart-Bildnisse" und ihrer Abhängigkeit von den authentischen Bildern.

Friedrich Blume, Kiel

Erich Valentin,

Wege zu Mozart. Deutsche Musikbücherei, Band 2. Regensburg 1941, Gustav Bosse. 230 Seiten, 10 Bildtafeln und 2 Faksimiles. Gebunden RM. 3.—.

Wenn im Mozart-Jahre 1941 ein Mozart-Buch mit dem Satz beginnt: „Wer hier ein neues wissenschaftliches Werk über Mozart erwartet, möge das Buch sogleich beiseite legen", so wirkt das gleich sympathisch. Aus dem Schwall der Mozart-Literatur dieses Jahres, die sich meist recht „wissenschaftlich" gebärdet, hebt sich Valentins Büchlein als bescheidener und liebevoller Versuch heraus, zu einem besseren Mozart-Verständnis anzuleiten. Valentin selbst eröffnet es mit einer flott geschriebenen kleinen Skizze über Mozarts Leben und Sendung, deren einsichtige Haltung nur ein wenig durch das eigentlich überholte, allzu krasse Urteil über Konstanze beeinträchtigt wird. Gerade in einer so auf breite Wirkung angelegten Darstellung sollten Übertreibungen wie „(Konstanze), die sich, als der Ruhm aus seinem Grabe aufblühte, entsann, Mozarts Witwe zu sein", doch lieber vermieden werden. Dann folgen Briefe Mozarts, die zum Teil an den Autographen des Mozarteums revidiert werden konnten, Briefe der Familie, viele Äußerungen von Zeitgenossen sowie Nachrufe und Wertungen des 19. Jahrhunderts, unter denen etwa die von Tieck, Spohr, Otto Nicolai, Ludwig I. von Bayern, Mörike, Stifter und Langbehn die weniger bekannten sein dürften. Ermanno Wolf-Ferrari hat einen Originalbeitrag „Mozart und das Zeitlose" beigesteuert. Erstmals wird das Faksimile eines Kyrie-Fragments sowie eine

Skizze von Adolf Menzel, „Familie Mozart musizierend", wiedergegeben. In einer wissenschaftlichen Zeitschrift angezeigt zu werden, verdient das besinnliche Büchlein, weil es in verantwortungsbewußter Weise vom Wissen des ernsten Forschers her eine zeitgemäße volkstümliche Einführung versucht und weil es dem Wissenschafter die Antwort auf die 1941 immer wieder gestellte Laienfrage erleichtert: „Können Sie mir nicht ein wirklich gutes, kleines Mozart-Buch empfehlen?"

Friedrich Blume, Kiel

Julius Bahle,

Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1939. XVI und 355 S. und Notenbeilage.

In einer seinem Buche vorangestellten Vorbemerkung gibt Bahle eine knappe Schilderung seiner experimentell-historischen Forschungsmethode: „Um den musikalischen Schaffensprozeß in seiner natürlichen Gestalt zu erfassen, entwickelte ich das Fernexperiment. Ich übersandte an zweiunddreißig zeitgenössische Komponisten verschiedener Länder acht Gedichte mit der Bitte, nach Belieben eines davon zu vertonen. Außerdem ließ ich den Komponisten die Freiheit, einen selbst aufgefundenen Text zu vertonen oder mir ihre Schaffenserfahrungen über ein in Arbeit befindliches Werk mitzuteilen. Zur weiteren methodischen Sicherung der Ergebnisse wurden den Künstlern noch eine „Anleitung zur Selbstbeobachtung" und ein spezieller „Fragebogen" übersandt. Ferner ergänzte ich dieses Fernexperiment durch schriftliche Rückfragen, persönliche Unterredungen und durch jahreslanges Studium des gesamten Schaffens einzelner dieser Künstler. Neben diesen zeitgenössischen Schaffensberichten wurde ein umfangreiches historisches Material verarbeitet". Soviel über die Methode des Buches, das nach einer kurzen Darlegung des Werdeganges der Komponisten und des „konkreten Werkschaffens" sein Hauptthema in den drei verschiedenen Abschnitten Schaffensmethoden, die musikalischen Eingebungen, das schöpferische Gestaltungsprinzip behandelt.

B. unterscheidet insgesamt folgende sechs Schaffensmethoden: Das Improvisieren und Phantasieren — Reproduktive Mittelfindung und Analogiebildung — Das Experimentieren — Die Gestaltübertragung — Die autonome Schaffensmethode — Die schöpferischen Pausen. — Der nächste Abschnitt, der die musikalischen Eingebungen, die Konzeption, die musikalischen Einfälle und die Inspirationen behandelt, kommt zu einem Ergebnis, das die Absichten und die Zielsetzung des Buches klar herausstellt. „Mit diesen Inspirationsgesetzen" führt B. aus „die ebenso für die Entstehung wertvoller Einfälle gelten, ist das von uns gesteckte Ziel erreicht, die bisher für schlechthin unerforschbar gehaltenen Phänomene des Kunstschaffens nicht nur verständlich, sondern auch einer gesetzeswissenschaftlichen Erklärung zugänglich gemacht zu haben." Diese Konstatierung aber würde nur dann hieb- und stichfest sein, wenn tatsächlich auch jedes apriori der von B. angewandten Methode jedem Zweifel standhielte. Aber ist in der Tat denn jeder Zweifel ausgeräumt, daß alle im Fernexperiment befragten Komponisten nun auch so exakte Selbstbeobachter gewesen sind, daß ihre Aussagen die spezifische Schwere und die Bedeutung haben, die ihnen von B. beigelegt wurde? Solcher Fragen sind noch mehr, und sie sind zum Teil schon von Hans Pfitzner und anderen Vertretern der musikalischen Praxis gestellt worden, größtenteils übrigens vom Standpunkt der metaphysischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen (meist in Hinsicht auf das Moment des „Irrationalen") aus. In diese Kerbe braucht nicht erneut gehauen zu werden.

Dagegen muß die Musikwissenschaft sehr feinhörig für den ihr von B. vielfach zu Recht gemachten Vorwurf sein (S. 236), daß ihr bislang weitgehend das Verständnis für die Psychologie der produktiven Geistestätigkeit gefehlt habe. Und folgert B. daraus, daß die empirische Psychologie in die vorderste Reihe jener Wissenschaften trete, „die berufen sind, das Mysterium des musikalischen Schaffens zu enthüllen", so muß die Musikforschung um diesen hier beanspruchten vordersten Platz um jeden Preis und mit allen Mitteln kämpfen. Gewiß wird die Musikwissenschaft noch manche Erkenntnisse gerade auch der empirischen Psychologie und der Biologie hinzu erwerben, dann aber muß und wird sie sich als die Erstberufene fühlen, das Geheimnis des musikalischen Schaffensprozesses, und zwar von der Quelle bis zur Mündung in einem hundertprozentig gesicherten Vorgehen aufzudecken.

Ernst Bücken, Köln

Werner Korte,

Musik und Weltbild. Bach. Beethoven. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1940. 118 S.

Mit den Mitteln der angewandten (vergleichenden) Strukturforschung stellt Korte in Bach und Beethoven Künstler gegenüber, in denen zwei deutsche „Welthaltungen" gipfeln. Diese zwei Welthaltungen werden mit den aus Diltheys Typenlehre übernommenen Begriffen des „objektiven Idealismus" und des „Idealismus der Freiheit" charakterisiert. Der Weg von dem einen zum anderen Typus schließt nach K. „eine Fülle von individuellen künstlerischen Möglichkeiten und Formulierungen in sich ein, deren unterschiedliche praktische Erprobung eine vierfache Generationsfolge unternommen hat. Ludwig van Beethoven ist der historische Vollender dieses ‚Idealismus der Freiheit', er hat ihn zum Symbol deutscher Selbstbehauptung und eines ethischen Heroismus erhoben, der als die wirksamste, konsequente Substanzierung dieser Welthaltung durch den deutschen Geist in der Geschichte der europäischen Musik zu gelten hat."

Feststellungen dieser Art wölben sich als höchste und letzte über dem Fundament der „Struktur" der Tonwerke, unter der K. den sinnlichen Gesamttatbestand mit allen ermittelbaren Faktoren des Geordnetseins versteht. Der Bach gewidmete Abschnitt des Buches beginnt mit dem instrumentalen Melodiestil des jungen Bach, in dem die spielmännische Bewegungsform der Figur als die Urformel des melodischen Geschehens nachgewiesen wird. Von der Bedeutung der Themenstruktur aus verlaufen die subtilen Untersuchungen K.s weiterhin zum Fugenthema, das zunächst nur als Konstruktionsformel und Ordnungswert angesprochen wird, die weder „Ausdruck" noch „Inhalt" in sich trägt. Das aber, was das Thema als geistiger Eigenwert Bachs ist, scheint mir hier doch etwas zu sehr eingeschränkt zu werden. Wesentliches wird dann weiter über den Wert und den stufenmäßigen Aufbau der Fuge, d. h., über die Rangordnung der einzelnen Durchführungen ausgesagt. In dem Abschnitt „Vermächtnis" geht K. zunächst auf die Beziehungen Bachs zu Vivaldi ein, die wieder vom Strukturellen erforscht und schließlich im Seinshaften gedeutet werden. Den Beschluß des Bach-Abschnittes bilden die dem „Musikalischen Opfer" gewidmeten Ausführungen.

Der Beethoven gewidmete Teil beginnt mit einer kurzen Erörterung der „Geburt des Idealismus der Freiheit". Weiterhin wird die Problematik der Beethovenschen Skizze, der Idee, erörtert und schließlich wird an das vollendete Tonwerk in dem Abschnitt „Gestalt als Gleichnis" die Frage gerichtet: „Das erklingende fertige Kunstwerk Beethovens, ist es vollkommen? Im Sinne des deutschen Idealismus: nein. Es ist der bestmögliche, durch Genie und Willen erreichbare Grad der vollkommenen Annäherung der Gestalt an die Idee".

Die letzten Darlegungen knüpfen an den schon von Gustav Becking ausgesprochenen Gedanken von der Gleichheit der besonderen Methode der Dialektik bei Beethoven und Hegel an und belegen ihn mit einer Anzahl von Einzelnachweisungen. In einem die Grundgedanken zusammenfassenden Schlußkapitel endet das ebenso klar wie gut geschriebene Buch, das die Erwartung auf jenes größere Werk spannt, als dessen Ausschnitt es sich selbst bezeichnet.

Ernst Bücken, Köln

Willy Müller,

Über das Wesen der Musik vom Standpunkt der absoluten Weltanschauung. Verlag Ernst Reinhardt, München 1940. 33 S.

Nach einer kurzen Darlegung des Vorgangs des Hörens in relativer und absoluter Betrachtung unternimmt Müller den Nachweis, daß neben der Gültigkeit von Zeit und Raum auch das Gesetz der Logik und der Kausalität in der Musik Geltung habe. Er bekämpft hier die Ansicht Schopenhauers, daß die Musik einzig in und durch die Zeit perzipiert werde unter Ausschluß des Raumes und der Kausalität, und sucht sie u. a. durch die These der neueren Gestalttheorien zu widerlegen, wonach eine Melodie eine innere Ganzheit ist, d. h. mehr als die Summe der Einzeltöne. Nach einer knappen Darlegung der Beziehungen von Musik und Sprache begründet M. die Relativität des Musikstiles (Stil ist relativ zum „Charakter des Komponisten") und der musikalischen Ästhetik: Die Musik ist „subjektiv bedingt und somit auch einer subjektiven ästhetischen Betrachtung unterworfen. Daraus folgt die Relativität, Bedingtheit der Ästhetik schlechthin. Ästhetik ist also kein feststehender unbedingter Begriff, er gehört damit dem relativistischen Naturbild an." Die Ausführungen münden in die Feststellung, daß das ästhetische Empfinden vom Kulturstand abhängig, daß es selbst Kulturgefühl ist.

Ernst Bücken, Köln

Adolf Seifert,

Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde. Im gemeinsamen Verlag von Edmund Ullmann, Reichenberg, und Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, 1940. 92 S.

Die Schrift S.s geht der Frage nach, welches Verhältnis das Lied zu Rasse und Volk hat. „Es gibt", sagt S., „kein Lied einer bestimmten Rasse; wohl aber kann die Eigenart einer Rasse in dem Lied verschiedener Völker ausgeprägt sein. Es können also verschiedene Völker auf Grund ihrer rassischen Verwandtschaft auch in ihren Liedern verwandte Züge aufweisen. Umgekehrt können die Lieder eines und desselben Volkes zu verschiedenen Zeiten, zwischen denen eine rassische Umschichtung liegt, rassisch verschiedene Züge tragen. Ebenso können die Lieder der verschiedenen Stämme eines Volkes zur selben Zeit Verschiedenheiten aufweisen, die auf rassischen Unterschieden beruhen."

S. scheidet zwei Blütezeiten des deutschen Volksliedes: die Zeit nach der Völkerwanderung und die nach dem Dreißigjährigen Kriege. Diese beiden Perioden, so stellt er fest, werden dadurch unterschieden, daß der nordische Anteil unseres Volkes früher stärker war, während später, „nach einer Zeit spürbarer Entnordung", die dinarische und ostische Rasse hervortreten. Daraus folgert er, daß das ältere Volkslied wesentlich nordisches Gepräge hat, das jüngere dagegen von dinarischen und ostischen Elementen bestimmt wird. Diese nordischen, dinarischen und ostischen Elemente im deutschen Volksliede werden mit einem Ausblick auf den Stil anderer Rassen an Beispielen aus dem älteren und neueren Liedgute beschrieben.

Die Scheidung: altes Volkslied = nordisch, neueres Volkslied = dinarisch und ostisch bestimmt, hat manches Bestechende. Sie umgeht vor allem die Gefahr, das Musikgut süddeutscher Stämme, insbesondere den alpenländischen Jodler, mit der Melodik alter Weisen in Vergleich zu setzen und aus einem solchen Vergleich irrige Folgerungen abzuleiten, eine Gefahr, der ja manche Betrachter rassenstilistischer Gegebenheiten unterlegen sind. Gleichwohl ist diese Scheidung nicht durchführbar. Schon die Gleichsetzung: altes Volkslied = nordisch ist nicht möglich; viele Beispiele aus dem alten Volksgute erweisen, daß hier ein Gestaltungswille seinen Niederschlag gefunden hat, der sich nicht allein von der nordischen Rasse her erklären läßt; und schließlich haben ja gerade die Dinarier bei ihrer urtümlichen Musizierfreudigkeit zu allen Zeiten ein ihnen gemäßes Liedgut besessen und beginnen nicht erst in der neueren Zeit schöpferisch zu wirken. Noch weniger möglich aber ist das Verfahren, die Stilelemente des neueren Volksliedes, die sich vom älteren abheben, als Eigentum und wesenhafte Ausdrucksform der dinarischen und ostischen Rasse erklären zu wollen. Gewiß ist es Tatsache, daß vom Dreißigjährigen Kriege ab dinarische und ostische Kräfte im deutschen Volkskörper stärker hervortreten. Weder in der biologischen Zusammensetzung des Volkes noch in seiner künstlerischen Gestaltungsweise äußert sich das aber so, daß nun verschiedene Rasseneigenschaften und -merkmale nebeneinander stehen, sondern vielmehr so, daß sie durcheinander geschichtet und miteinander vermischt werden. Aus einer solchen Periode der rassischen Vermischung können niemals Merkmale, geschweige denn Gesetze des Rassenstils hergeleitet werden. Es geht nicht an, das, was am neueren Volksliede im Vergleich mit dem älteren als Unterschied beobachtet wird, schlechthin als ostisches oder dinarisches Wesenskennzeichen und Stilgesetz zu deuten. So liegt eine mehrfache Unterstellung in dem S.s Methode kennzeichnenden Satze (S. 34f.): „. . . solche Eigenschaften des jüngeren Volksliedes . . ., in denen es sich von dem wesentlich nordischen Volkslied unterscheidet, die sich aber auch nicht aus dem Dinarischen erklären lassen, so daß sie als Ergebnis eines ostischen Einflusses angenommen werden können". Mutet das nicht fast an wie jene überwundene anthropologische Anschauung, im Körper des Menschen und im Volkskörper lägen die verschiedenen Erbanlagen fein säuberlich nebeneinander geschichtet, und man könne sie sozusagen an äußerlichen Kennzeichen ablesen?

S.s Methode ist eine Mischung von Induktion und Deduktion, wobei gelegentlich die Voraussetzung als Beweismittel und Schlußfolgerung dient. Als Merkmal der ostischen Musik z. B. gilt ihm die von Fritz Metzler aufgestellte Beobachtung, daß die ostische Weise für längere Zeit in einer Funktion verweilt. Er sucht im deutschen Volksliede nach Beispielen dafür, führt u. a. „Da droben auf jenem Berge", „Es wollt' ein Jägerlein jagen" und „Ade zur guten Nacht" an, erklärt diese Lieder auf Grund ihrer geringen funktionellen Spannung für ostisch und zieht daraus den Schluß: „Aus diesen Beispielen geht hervor, daß im ostischen Lied die Funktion nicht so häufig wie im nordischen, aber auch nicht so regelmäßig wie im dinarischen wechselt."

An mehreren Stellen erliegt zudem S. der Gefahr, Merkmale als Wesensbestandteile zu deuten und Einzelbeobachtungen zum Gesetz zu verallgemeinern. Viele der Beobachtungen, die er mitteilt, sind gut gesehen und glücklich formuliert. Sie reichen aber nicht aus, um die Gesetzlichkeit des Rassenstils erkennen zu lassen. So ist das Ergebnis der Betrachtung weniger eine Gliederung nach rassenstilistischen als vielmehr nach ästhetischen Kategorien.

Den mannigfachen treffenden Einzelbeobachtungen stehen Behauptungen gegenüber, die Irrtümern entspringen oder zu Irrtümern Anlaß geben können. Unvereinbar mit den Gesetzen rassenseelischer Vorgänge ist die Meinung (S. 38), das gesamte als dinarisch bezeichnete Musikgut stelle eine innige Verbindung der nordischen und dinarischen Rassen dar, innerhalb deren die nordische Rasse ihre schöpferische Kraft im allgemeinen zur Verfügung gestellt habe, die dinarische dagegen die Stilmerkmale im besonderen. Mißverständlich ist der Satz (S. 43), gerade eine schöpferische Rasse werde sich der verschiedensten musikalischen Mittel und Tonsysteme bedienen. Überspitzt ist die Ansicht (S. 12), daß die neuere Kunstmusik immer stärker in den Bereich des verstandesmäßigen Ausklügelns neuer und stets gesteigerter Reize gerate. Der Angabe, im älteren Volksliede gebe es außer Soldaten- und Landsknechtsliedern keine eigentlichen Ständelieder, stehen die vielen alten Bauernlieder entgegen.

Eine ganze Reihe von Fehlern ist in den Notenbeispielen stehengeblieben.

Trotz vielen guten Einzelbeobachtungen erweist S.s Schrift erneut die Dringlichkeit einer exakten wissenschaftlichen Untersuchung des Rasse-Musik-Problems auf breitester Grundlage und insbesondere die Notwendigkeit einer klar ausgerichteten Methodik.

Gotthold Frotscher, Berlin

Erwiderung. Die Kritik, die Hans Engel meiner Studie „Das Madrigal als Formideal" hat zuteil werden lassen (AfMF. VI, 240f.), scheint mir einer Gegenäußerung zu bedürfen, und zwar nicht allein vom Standpunkt des Verfassers aus. Der Leser, der meine Arbeit nicht kennt (Abhandlung II zu den „Publikationen älterer Musik"), erfährt nämlich aus E.s Worten nur nebenbei, daß mein Versuch, wie doch Untertitel und Vorwort besagen, auf eine bestimmte Madrigalgestalt, die Gabrielische, loszielt, und vernimmt eigentlich gar nicht, daß es sich um Andrea Gabrieli handelt. Dessen Madrigale sind es, die ich als für eine Erkenntnis des betreffenden Formideals besonders geeignet herausstellen wollte; von ihnen angeregt, bin ich am Anfang und am Ende den Allgemeinheiten des Stils nachgegangen; aus ihnen habe ich drei sorgsam gewählte Nummern verwertet, um die formidealischen Merkmale zu beleuchten.

Gerade diesen Hauptabschnitt faßt E. seltsamerweise als „Nachtrag" auf, und er erwähnt Dinge nicht, die ich unterstrichen zu haben meinte, so den Vorschlag, von einem „Gestismus" des Madrigals zu reden, die Betrachtung des wichtigen Verhältnisses von Klang- und Formideal und die Betonung A. Gabrielis überhaupt (ob es vielleicht eine Überbetonung sei, darum ließe sich natürlich streiten). In solch mehrfacher Hinsicht fühle ich mich also unvollkommen verstanden oder wiedergegeben. Gewiß räumte ich ein, daß ich jetzt manches schlichter sagen würde als 1932; einem „vermanirierten goût", wie ihn E. mir vorwirft — im Anschluß an Leopold Mozart, den er schon vorher einmal heranholt —, dürfte ich trotzdem nicht zum Opfer gefallen sein, soweit man mir zubilligt, daß ich keineswegs um „ästhetischer Spielerei" (E.) willen, sondern einem erkenntnismäßig wichtigen Anliegen zuliebe an schwierige Fragen mit erwogener, mitunter gesteigerter Sprache herangegangen bin. Gern sei unterschrieben, daß bestimmte Madrigale und anderswo Lieder oder Symphonien als „formvollendete, unerreichbare Meisterwerke" vor uns stehen. Aber wer nicht weiter dringt, begnügt sich meines Erachtens mit einem „Gemeinplatz" (E.). Weshalb streben die Formen, just die der neueren abendländischen Musik, nach der Wandlung, weshalb folgen sich Aufbau und Abbau? Zeigt nicht das „Meisterwerk", und gerade dieses, verräterische Stellen, wo die nicht völlig gebannten Mächte der Gegenrichtung zu ahnen sind? Jemand braucht kein Hegelianer zu sein, um in der Setzung und Gegensetzung, im manchesmal „tragischen" Abwelken der noch vor kurzem fruchtbaren Formgattung ein Walten zu verspüren, das über den Einzelschöpfer, auch über den Genius, hinaus gebietet, und das verbietet, ein Formideal schlechthin zu verwirklichen. Wird so tatsächlich das „lebendig Geprägte" (E.) von einer Abstraktion überwältigt? Keineswegs; sonst wäre das der traurige Ertrag fast aller Kunstphilosophie. Übrigens zur „lebendigen Prägung": sie widerspricht sich eigentlich selber und ist ein sinnbildlicher Behelf genau wie mein von E. herb getadeltes Kräfteparallelogramm.

Soviel zu den allgemeinen Fehldeutungen der E.schen Kritik. E. faßt meine Ergebnisse zu A. Gabrieli knapp zusammen, wofür ich ihm dankbar bin, und rügt die „Wertlosigkeit" des vorbereitenden Kapitels (II), was ich nicht anzuerkennen vermag. Ich habe darin meines Bedünkens für einen Umriß zu Marenzio oder zu de Monte genug gesagt, habe gleichsam eine Spirale gezogen und habe die Geschichte des Madrigals in ihrer Verzweigung weder versprochen noch abwickeln wollen. Daß das Schrifttum seit 1932 verfolgt wurde, offenbart der Anhang; daß es sich nicht deutlicher spiegelt, hängt mit der Betrachtungsart zusammen. Zur Frottola beispielsweise dürfte durch Schwartz' Neudruck (1935) erhärtet sein, daß sie ihre Stilisierung „bloß andeutet" und mit der um 1500 sonst geltenden Polyphonie nicht verknüpft werden kann (Petrucci I: *Alma suegliate hor mai* oder *Pietà, cara signora*; man sehe den Bassus!). Zur Villanella glaube ich nach wie vor, die Quinten auf *vegavi pietade* bei Domenico da Nola und vieles Ähnliche als Ironie auffassen zu sollen. Zweifellos hat die Madrigalakkordik dem Generalbaß vorgearbeitet — wozu jedoch, wenn ich es schon vermerkt habe (S. 45), der strafende Hinweis auf Edith Kiwi (mit Zionsstern, auch für Erich Hertzmann nachzutragen)? Die österreichischen Denkmäler boten 1934 von A. Gabrieli außer dem Madrigal, das E. erwähnt, zwei weitere, zumal das wichtige *La bella pargoletta* nach Tasso (S. 40 und 44), indessen wurde derlei Beiwerk (Nennung der Auflagen-Unterschiede, der Nach- und Neudrucke, desgleichen die Aufklärung des Decknamens Manoli Blessi usw.) für die geplante A.-Gabrieli-Ausgabe aufgespart. Ich habe das bedauert, aber es war bereits schwierig, die Studie, die hoffentlich in der Hauptsache — trotz E. — einstweilen für sich bestehen darf, als möglichst kurze Vorläuferin zu veröffentlichen.

Und bedauert habe ich auch, daß E. weder den Notenteil als Anregung für die Praxis wertet noch im Sinne einer förderlichen Kritik den Bemühungen um A. Gabrielis Werk als solches irgendeinen Wunsch mitgibt. E.s Vorwurf, ich hätte „über die Geschichte des Madrigals für eine Habilitationsschrift beschämend wenig gesagt", ist wohl, falls die Muse der Forschung beschämt ihr Haupt verhüllen soll, durch die Zweiheit von Geschichtsabwicklung und Formdeutung abgebogen. Wurde jedoch der Fakultät, die 1932 für die Habilitation zuständig war, der Tadel zugedacht, dann verweise ich ihn in seine Schranken. Ich habe im Vorwort den Zusammenhang der Studie und der vorbereiteten Ausgabe gestreift. Dieses Bündnis galt 1932 für die Fakultät

und seit 1929 für die „Publikationen". An deren Leitung seit 1934 beteiligt, sah und sehe ich keinen Grund, meine Madrigal-Arbeit zu verleugnen oder eingreifend zu „revidieren". Den persönlich zugespitzten Schlußsätzen E.s stelle ich die persönliche Zuversicht entgegen, daß mein schmales Buch seine Dienste für das Madrigal und für A. Gabrieli tun wird. Über die Dringlichkeit, den älteren Gabrieli zuvörderst mit seinen Madrigalen in geeignetem Rahmen herauszubringen, kann ja nur eine Meinung walten. Helmut Schultz, Leipzig

Angesichts der grundsätzlichen Bedeutung, die die Auseinandersetzung zwischen Werner Danckert einerseits und Walter Wiora und Alfred Quellmalz andererseits für Methodik und Zielsetzung der Volksmusikforschung hat, geben wir hiermit den beiden Letztgenannten nochmals das Wort. Damit wird gleichzeitig die öffentliche Auseinandersetzung über Wioras Besprechung (AFM. V, S. 193ff.) von Danckerts Arbeit „Das europäische Volkslied" geschlossen.

Privatsystem und Zusammenarbeit. Zu W. Danckerts Entgegnung.

1. Mein Aufsatz „Zur Erforschung des europäischen Volksliedes"[1] behandelt das Thema: Wie ist ein wissenschaftliches Gesamtbild vom europäischen Volkslied zu ermöglichen, und was können wir aus Danckerts Versuch, als Einzelner das Ziel zu erspringen, dafür lernen? Schon in den einleitenden Sätzen wird der Leser aufgefordert, das Buch ebensowenig stumpf abzulehnen wie blindlings zu loben, sondern im Sinne produktiver Kritik aus seinen Ideen und Irrtümern zu lernen und es als ein Experiment oder Sprungbrett zu einem künftigen Gesamtbilde auszuwerten. Zusammenfassend sagt der Schlußsatz des Aufsatzes: „D.s kühner Versuch ist ein ideenreicher Vorblick auf das Ziel[2] und ein fruchtbarer Anlaß zur Besinnung auf die einzuschlagenden Wege."

In D.s Entgegnung[3] wird dieses positive Grundmotiv leider nicht beachtet und gewürdigt. Er spricht von „negativer Einstellung", „heftiger Gegnerschaft" und „polemischen Ausfällen", führt mich als Beispiel für Referenten an, welche „glauben, die Ergebnisse einer vieljährigen und weitverzweigten Forschungsarbeit mit einer Reihe von entstellten oder aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten, ja mit willkürlichen Unterstellungen abtun zu können" (D. 70) — obwohl doch die produktive Kritik, zu der ich auffordere und beitrage, das Gegenteil von „Abtun" ist — und scheint in einem dunklen Satz sogar die Redlichkeit meiner Beweggründe zu bezweifeln (D. 81, Anm. 1).

Dementsprechend ist die Entgegnung eine reine Verteidigungsschrift. Sie führt nicht weiter, sondern unterstreicht und versteift frühere Behauptungen. In keinem Fall gibt D. zu, sich geirrt zu haben[4], und in keinem erkennt er meine positiven Feststellungen[5] und Forderungen[6] an. Wie in den beiden Büchern stellt er dogmatisch Thesen hin, ohne hinlänglich Fragen aufzurollen, Möglichkeiten zu erwägen und Behauptungen zu beweisen; er glaubt an Ergebnisse, wo es uns besser scheint, die zugrundeliegenden Fragen offen zu lassen.

2. Der aufmerksame Leser wird bemerkt haben, daß D. sich nur gegen einen Teil der erhobenen Einwände verteidigt (und zwar nicht bloß aus Raummangel). Ohne Widerrede bleibt z. B. bestehen, daß seine Quellengrundlage nicht hinreicht. Er benutzt fast gar nicht die handschriftlichen Aufzeichnungen in den Volksliedarchiven (die auf manchen Gebieten weit wichtiger sind

---

[1] AfM. V, 193—219; im folgenden als „W" angeführt.

[2] Daß „Synthesen" als „Vorblicke" möglich und nötig sind, habe ich ebenda betont. Siehe auch mein Buch „Die deutsche Volksliedweise und der Osten", 1940.

[3] AfM. VI, 70—93; im folgenden als „D" angeführt.

[4] Z. B. hinsichtlich der „strukturbedeutsamen Quartbeziehungen" (W. 204, D. 76f., 89), der grundsätzlich bedeutsamen Fehlurteile über eine Geißlermelodie, den „Halewijn", die „Meererin" u. a. sowie der falschen Einschätzung der Siebenbürger und Gottscheer Volkslieder.

[5] Z. B. W. 213ff. Meine These, daß die „architektonischen" Melodietypen der Ostvölker großenteils aus dem deutschen und westeuropäischen Liede des späten Mittelalters und des 16. Jahrhunderts stammen, werde ich ausführlicher, als es in dem Buche über den Osten möglich war, in einer besonderen Arbeit beweisen. Über die tieferen Zusammenhänge zwischen abendländischem Volkslied und Gregorianischem Gesang — D. geht an Sinn und Tragweite unseres Ansatzes vorbei — siehe einstweilen Maerkers Studie im JbfVf. VII, 1941.

[6] Auf der ganzen Linie geht er an meiner hauptsächlichen Forderung, der nach größerer Strenge und Gründlichkeit in der Volksliedforschung, vorüber. Beim Bestimmen von Alter und Herkunft (W. 212) kam es mir namentlich auf folgendes an: a) Es müssen jeweils alle gegebenen Kriterien berücksichtigt werden. Beschränkung auf die Quellenlage allein wäre ebenso verfehlt wie einseitige Stilkritik. Das Bild der Überlieferung festzustellen, ist nicht etwa ein „Teil der Stilkritik". b) Allein nach Stilmerkmalen zu bestimmen, ist bei volkläufigen Liedern aus mehreren Gründen unzureichend, besonders deshalb, weil sie im Umsingen immer wieder Merkmale anderer Stile annehmen. Ich habe gezeigt, daß viele neuzeitlich anmutende Melodien gleichwohl alten Ursprungs und viele ihrem Stil nach als slawisch erscheinende Lieder deutscher Herkunft sind. c) Die Verbreitung der Lieder läßt sich hinlänglich nicht durch einen isoliert arbeitenden Einzelforscher, sondern nur durch weitgehende planmäßige Zusammenarbeit feststellen; siehe dazu W. 210f. und „Osten 4ff."

als die Veröffentlichungen); es fehlen die erwanderte Kenntnis des Gegenstandes und sprachliche Voraussetzungen; er beherrscht nicht die fremdsprachlichen (zumal slawischen und nordischen) sowie die volkskundlichen Vorarbeiten und stellt schon deshalb nicht den wahren Stand der Forschung dar[1]. Sein „Versuch einer Synthese" ist von einem vollgültigen „Aufweis, wo wir heute stehen", weit entfernt.

3. Wo D. aber Einwände zu widerlegen sucht, da sind es großenteils nicht die tatsächlich erhobenen, sondern andere, die er sich selbst macht. So wenig ich zugeben kann, Entstellungen und Unterstellungen begangen zu haben, so sehr finde ich in D.s Wiedergabe meines Aufsatzes allenthalben „gröbliche Mißverständnisse und Fehldeutungen". Einige Beispiele: Auf S. 199ff. habe ich keineswegs bibliographische Vollständigkeit gefordert, sondern bemerkt, daß D. auf mehreren Gebieten, etwa dem des tschechisch-mährischen Liedes, eine Reihe grundlegender *Haupt*quellen nicht heranzieht und demzufolge ein falsches Bild zeichnet (D. 75f.). Auf S. 194 habe ich das Thema „Das europäische Lied als Ausdruck der abendländischen Hochkultur" nicht äußerlich genannt, sondern groß und begeisternd. Äußerlich erschien mir nicht das Thema, sondern die Art, wie D. es anfaßt: daß er es nicht substanziell durchführt und als Thema abhandelt, sondern weithin nur als Grenze oder Rahmen[2] nimmt. Auf S. 210 (mit Anm. 2, erster Abschnitt) habe ich durchaus nicht behauptet, die angeführten Melodien seien Beispiele des von D. umrissenen „Hirtenmelos"[3], sondern vielmehr die Frage gestellt: „In welchen Ländern und Zeitaltern finden sich die verschiedenen Typen jener zweizeiligen Weisen, die zwei Quartengänge sequenzartig miteinander verbinden?" Daß die Vorfrage nach der Verbreitung geklärt sein muß, bevor wir Erscheinungen mit Sicherheit Trägern zuordnen können — darauf kam es mir an.

Eine erstaunliche Mißdeutung ist auch diese: S. 203 weise ich darauf hin, daß D. gesicherte Ergebnisse und Vermutungen nicht streng genug scheidet; er spreche oft „dogmatisch als Tatsache aus, was bloße Annahme ist, mag sie sich dereinst als richtig oder irrig erweisen". So nenne er z. B. einige Alpenmelodien, die W. Sichardt aufgezeichnet hat, Überbleibsel jungsteinzeitlicher Schichten, erbringe aber stichhaltige Argumente nicht einmal für ihr hohes Alter, geschweige denn für ihre Zugehörigkeit gerade zu dieser Periode der Vorgeschichte. Wie alt sie tatsächlich sind, habe ich also offen gelassen. Wie ist es da möglich, daß D. mir vorwirft, ich bezweifelte „rundweg und rein dogmatisch" (!) das vorgeschichtliche Alter jener Weisen? Wenn jemand behauptet, eine Melodie stamme aus der jüngeren Steinzeit, und ein anderer glaubt ihm das nicht ohne weiteres — wie kann man solche Zurückhaltung „dogmatisch" nennen, zumal wenn sie ausdrücklich als doppelseitiger „Zweifel" auftritt, der offen läßt, ob sich die Annahme dereinst als „richtig oder irrig erweisen" werde[4]?

4. Indem D. in solcher Weise die erhobenen Bedenken mißdeutet, nimmt er sie vielfach zu leicht. So hatte ich beispielsweise nicht gefordert, Stilbegriffe wie Renaissance in der Volksliedforschung ganz und gar zu vermeiden, sondern dergleichen wie romanischen oder gotischen Stil als Stil von Volksweisen nicht bloß zu behaupten, sondern — wenn das möglich ist — anschaulich an ihnen aufzuzeigen; ferner die Geltungs- und Verbreitungsgrenzen der Zeitstile volks- und gesellschaftkundlich zu untersuchen und nicht nur zu fragen, ob sich Stilmomente der Renaissance oder der Romantik im Lied der Hirten, der Bauern, der Soldaten wiederfinden, sondern auch umgekehrt, inwieweit das nicht der Fall ist; schließlich: für die Gliederung der Geschichte der Volksmelodik nicht einfach die schematische Folge der kunstgeschichtlichen Perioden zu übernehmen, so daß Romanik, Gotik usw. als Folge der Zeitalter der deutschen Volksweise erscheinen. Diese Fragen als „methodologischen Anachronismus" abzutun, heißt ein Grundproblem verschütten[5].

---

[1] Unter D.s eigenen Vorarbeiten findet sich, soweit ich sehe, keine einzige eigentliche *Untersuchung* oder *Abhandlung* im strengen Sinn.

[2] D. gibt hier (S. 71) nicht nur den Sinn des Satzes unrichtig wieder, sondern auch den Wortlaut (die Mißbildung „äußerlicher Rahmen" stammt nicht von mir). Vgl. auch W. 207 — D. 87 (Zeitalter statt Zeitstile).

[3] Welche Unsachlichkeit überdies, unter den vielen, zum Teil altüberlieferten Weisen, welche ich nenne, die von der „Griebener Kerb" auszuwählen und *La donna è mobile* als Gegenstück anzuführen, obwohl doch nur von Zweizeilern die Rede ist, deren ganze Substanz in einem Quartfall und seiner Sequenz besteht, nicht von ausgedehnten Melodien, welche diese Sequenz als einen Teil enthalten. Der gemeinte Typus von Zweizeilern findet sich fast nur zu alten Brauchtumsliedern und Balladen.

[4] Die Hirtenmelodien, die ich im letzten Abschnitt des Buches über den Osten zusammenstelle, unterscheiden sich von denen aus dem Muotatal wesentlich. Als Belege für das hohe Alter des Typus habe ich u. a. sein Verbreitungsbild in der Gegenwart und den Kuhreigen bei Rhaw (1545) angeführt. Es kann mithin keine Rede davon sein, daß dieser Abschnitt und der obige Zweifel einander widersprechen.

[5] D.s Neigung, offene Fragen durch Vorurteile zu erledigen, zeigt sich auch an seiner Meinung über das griechische Volkslied: Die überwiegende Mehrzahl griechischer Volksweisen gehöre dem orientalischen Kulturkreise an; nur gelegentlich fänden sich Spuren abendländischen Einflusses. Eine Grundfrage, die einen hauptsächlichen Antrieb für die Sammelarbeit bildet, wird dadurch verstellt: inwieweit haben sich in abgelegenenen griechischen Inseln und Landstrichen Spuren alteuropäischer Melodik erhalten?

5. Mit seinen Fehldeutungen stellt D. primitive Irrtümer allen Ernstes als Überzeugungen sachvertrauter Fachleute hin. Er traut nicht nur mir mit patzigen Worten Unsinn[1] zu, sondern besteht z. B. darauf, daß E. Seemann (zur Zeit wohl der gründlichste und vielseitigste Kenner des europäischen Volksliedes) von der Meinung besessen sei, daß den Wandel der Volkslieder nur mechanisch-destruktive Kräfte bestimmen. Wer wie Seemann und ich seit vielen Jahren stetig Lieder der europäischen Völker miteinander vergleicht, müßte mit Blindheit geschlagen sein, wenn sich ihm nicht aufdrängte, daß im Umsingen Kräfte des Volkstums walten, und daß volkläufige Lieder, wenn sie zu anderen Völkern „wandern", von diesen umgebildet werden. D. unterschätzt den Verstand seiner Fachgenossen und überschätzt die eigene Leistung so sehr, daß er vermeint, der Freiburger Kreis übernehme diese Einsicht und ihre methodische Auswertung nach und nach von ihm. Er hält uns für unwissend, wo wir zurückhaltend sind. Bereits 1936 habe ich in meiner Dissertation über die Variantenbildung im Volkslied einen systematischen Überblick über die bestimmenden Kräfte versucht und in besonderen Kapiteln das Umsingen von Volk zu Volk, von Landschaft zu Landschaft, von Zeitalter zu Zeitalter u. a. behandelt. (Veröffentlicht ist von der Arbeit bisher nur der erste Teil, der sich auf die Darstellung der musikalischen Erscheinungen des Umsingens beschränkt.) Unter den Arbeiten Seemanns s. u. a. seine Beiträge zu DVldr. und seinen Aufsatz in der Festschrift für John Meier „Volkskundliche Gaben" (1934), besonders S. 189 und 197f. Auch auf anderen Gebieten der Volkskunde ist das Wirken der Volkstumskräfte bei der Veränderung von Kulturgütern besonders in neuerer Zeit mehrfach dargelegt worden (vgl. z. B. A. Bach, Deutsche Volkskunde, 1937). — Daß ethnisch bezeichnende, nicht nur im Klangleib, sondern auch im Notenbild symbolkräftige Varianten verhältnismäßig selten sind, dafür bietet D. selbst einen guten Beleg: den meisten seiner Gegenüberstellungen geht überzeugende Symbolkraft ab, so z. B. in den Abschnitten über das slawische und über das dänische Volkslied. Keineswegs habe ich „den Anschein zu erwecken gesucht, die von D. vorgelegten Beispiele nationaler Umbildung seien nur zufällige oder willkürlich ausgewählte Muster", sondern gerade betont, daß das Buch nur wenige überzeugende Gegenüberstellungen enthält. — Irrig faßt D. auch meine Anmerkung über die Weise *Péronelle* auf (W. 205, D. 72). Offen bleibt nicht, ob die Unterschiede der Fassungen dem Wesensgegensatz der Völker entsprechen — dies brauchte in dem dortigen Zusammenhang keine Rolle zu spielen, denn die Fragestellung lautete: hängen die beiden Melodien genetisch zusammen oder nicht? — sondern ob ein allmähliches Umsingen vorliegt, das so große Wandlungen zeitigte, oder „Anknüpfung" (d. h. ein Sänger singt eine „neue" Melodie unter Benutzung von Teilen, Eigenschaften oder Gestaltqualitäten einer schon bestehenden).

Unbefangen hält D. für eigene Errungenschaften, was lange vor ihm da war, und behauptet, man habe sein Gedankengut entlehnt, ohne ihn zu zitieren. So verhält es sich z. B. mit den melodischen Strukturformeln in der Volksliedforschung (D. 74). Ich benutze sie seit den Anfängen meiner Berliner Studienzeit (1926) in der Analyse fremder Volksweisen (ohne aber ihre Bedeutung zu überschätzen). In der vergleichenden Musikwissenschaft allverbreitet, wurden sie u. a. auch von Klothilde Pfleger auf das Volkslied angewandt (in ihrer 1935 eingereichten und 1937 erschienenen Berliner Dissertation über das deutsche geistliche Lied im Mittelalter, S. 23ff.) und finden sich in verschiedenen Abarten in ost- und südeuropäischen Sammlungen und Schriften.

Ein anderes Beispiel bietet der Begriff der Terzschichtung als eines altdeutschen Wesenszuges. Auch er war längst bekannt, bevor D.s Schriften über das Volkslied erschienen. Eingehend wird er in H. Rosenbergs Berliner Diss. „Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert" (1931) besprochen. Mit welchem Recht behauptet D., folgender Satz sei „nichts als

---

[1] Z. B. D. 76 und 84. Daß eine Melodiezeile eine wesentlich andere „Funktion" erhalten kann, wenn sie beim Umsingen an eine andere Stelle zu stehen kommt, ist selbstverständlich; darüber habe ich u. a. in meiner „Systematik der mus. Erscheinungen des Umsingens" (JbfVf. VII) gehandelt. In dem angeführten Fall einer litauischen Variante jedoch (W. 204, D. 76f.) ist eine nicht nur verschiedene, sondern gegensätzliche Deutung des Tonraums aus der Umstellung nicht zu rechtfertigen. Der Hinweis auf die „Typik des Falls" überzeugt nicht, sondern erscheint als Zirkel. D. sieht wie so oft den vorgefaßten Typus in die einzelnen Melodien hinein. Übrigens geht er darüber hinweg, daß ich mein Bedenken als Frage formuliert habe: „Warum lautet die Analyse" einmal so und das andere Mal so ganz entgegengesetzt? — Eine erstaunliche Verkennung bedeutet es auch, wenn D. behauptet, ich hätte im Buch über den Osten (S. 70) die erste pythische Pindar-Ode, einen schweizerischen Kuhreigen und zwei deutsche Marienlieder zu einer „entwicklungsgeschichtlichen" Vergleichsgruppe zusammengestellt (D. 93). Ich habe durchaus nicht einen entwicklungsgeschichtlichen oder genetischen Zusammenhang behauptet, sondern lediglich auf die stilistische Ähnlichkeit der beiden Fassungen eines offenbar sehr alten Marienliedes aus volksdeutschen Rückzugsgebieten mit zwei anderen sehr alten Melodien hingewiesen: „wie alt diese urtümliche Weise sein könnte, zeigt sich am Vergleich mit dem Eingangsteil . . .". Näheres über den frühgeschichtlichen Melodietypus, dem die Fassung aus der Kremnitz — Deutsch-Probener Volksinsel zugehört, siehe bei B. Maerker im JbfVf. VII, 1941. An der Echtheit des „Großvaters aller Kuhreigen" ist wohl nicht zu zweifeln. D.s Bedenken geht von der irrigen Voraussetzung aus, die Melodie sei ein Kuhreigen im engeren Sinn.

eine Auswertung seiner Ergebnisse"?: „Terzschichtung, Akkordmelodik und harmonische Mehrstimmigkeit sind schon in alter Zeit verbreitet, und zwar auch in Gegenden überwiegend nordischer Rasse, aber andere Prinzipien stehen ihnen entgegen"[1]. Muß man als Schüler Wolfs und Mosers erst D. lesen, um das zu wissen? Und müssen nicht einem jeden, der die deutsche Volksmelodik und das Schrifttum über den deutschen Volkscharakter studiert hat, Merkmale wie Strebigkeit[2], Aktivität, melodischer Vorgriff, Überbrückung der Zäsuren geläufig sein?

Den Gegensatz „Geschichts- und Randvölker" (D. 71f.) nenne ich deshalb „etwas unscharf", weil auch das Lied der „Randvölker" nicht geschichtslos ist. Hinter dem zugespitzten Gegensatz stehen in der europäischen Wirklichkeit verschiedene Grade und Arten von geschichtlicher Bewegtheit, Eigenbewegtheit und Mitten- oder Randlage. Diese Erscheinungen und Begriffe sind längst vor D. in der Völkerkunde, Volkskunde und allgemeinen Volkslehre (im Sinne M. H. Boehms) behandelt worden und waren mir durch das Studium dieser Wissenszweige und der Erforschung des Ostens längst begrifflich bewußt.

6. So verteidigt sich D., indem er angreift. Er wirft denen, die ihn nicht loben, vor, daß sie sich von seinem Gedankengut nähren, ohne ihn zu zitieren, daß sie sich selbst widersprechen[3], daß sie dieselben Fehler machen, welche sie beanstanden. Insonderheit aber sucht er sie zu schlagen, indem er sie als Vertreter ein und derselben Richtung, der „Freiburger Schule", zusammenfaßt, diese auf einen falschen Grundsatz, den „entwicklungsgeschichtlichen" Standpunkt, zurückführt und diesem Schlagwort als Ehrentitel der eigenen Richtung die Losung „Organische Volksliedbetrachtung" entgegenstellt.

Ist die Wirklichkeit durch diesen schlagwortigen Gegensatz richtig bezeichnet? Wir müssen uns hier mit einigen kurzen Andeutungen begnügen und behalten uns vor, die zugrundeliegenden Fragen an anderer Stelle eingehend zu behandeln.

Der Titel „Entwicklungsgeschichte" hat in unserem Volksliedwerk den weiteren Sinn von genetischer Geschichte (Entstehen und Vergehen, Herkunft, Wanderung und Wandlung der Volkslieder). „Entwicklungen" in einem engeren Sinn haben wir in den letzten Jahren mehrfach aufgewiesen. Volkslieder können sich ähnlich entwickeln wie Gattungen („γένη") und andere Gebilde des lebenden objektiven Geistes (die Sonate, die opera buffa, Arientypen, Bräuche, Sagen, Gerüchte usw.).

Es ist D. entgangen, daß sich im Rahmen des Deutschen Volksliedarchivs in den letzten Jahren neue grundsätzliche Anschauungen über Wesen und Werden des Volksliedes gebildet haben. Sie sind zum Teil und vorläufig in meinem Buche „Die deutsche Volksliedweise und der Osten" (1940) und den dort angeführten Aufsätzen niedergelegt. Wenn irgendwo, so sind hier Wege angebahnt worden, das Organische im Werden der Volkslieder zu untersuchen (z. B. Osten S. 30ff., 77ff., 83ff.). Die Kennzeichnung unseres Kreises durch D. trifft nicht einmal den Stand vor vielen Jahren, geschweige denn den gegenwärtigen.

D.s Richtung aber kann so wenig durch das Schlagwort „organisch" gekennzeichnet werden wie der Freiburger Kreis durch das Schlagwort „entwicklungsgeschichtlich"[4]. Daß er das „Organische" im Volkslied zum Gegenstand erhebt, trifft nicht das Eigene und Besondere seines Vorgehens. Dieses Vorgehen selbst aber, seine Methode, ist keinesfalls als „organische Volksliedbetrachtung" zu bezeichnen; vielmehr geht ihr gerade das eigentümlich Organische, das Wachsen und Reifen, ab. Daß D. unreife Fragen beantwortet, daß er ernten will, wo man noch nicht gesät hat, daß seine Synthese nicht eine gewachsene Synthese, sondern im Hinblick auf die Idee des organischen Aufstiegs der Wissenschaft unorganisch entstanden ist — darin gerade liegt ihr Grundmangel.

Die Einwände gegen D.s Versuch sind mindestens zum größten Teil nicht vom Standpunkt einer „Richtung" vorgetragen worden. Die Einleitung seiner Entgegnung erweckt den Schein, als ob nur einige unter den sachvertrauten Fachleuten diese Einwände erhöben, während andere ihm zustimmten. In Wahrheit jedoch werden unsere hauptsächlichen Bedenken wohl von allen sachkundigen und selbständigen Forschern auf dem Gebiete der vergleichenden Volksliedkunde geteilt, zumal der Eindruck, daß dieser „Versuch einer Synthese" ein Privatsystem eines Einzel-

---

[1] „Osten" S. 16, D. 81). D. zitiert den Satz unvollständig; er bricht ihn vor dem „aber" ab und verführt so den Leser zu einem falschen Eindruck von Sinn und Erkenntnisgehalt des Satzes. In Wahrheit ist dieser nicht nur kein Plagiat, sondern steht sogar im Gegensatz zu einer von D. geteilten Anschauung.

[2] Das Gegeneinander von Strebigkeit und innerem Nachklingen im deutschen Rhythmus wurde mir besonders am Gegensatz von G. Beckings Analyse zu geläufigeren Ansichten klar.

[3] Z. B. D. 81, Anm. 1. Dazu vgl. die Bemerkungen über den Aufbau eines Volkscharakters im Buch über den Osten S. 12f. Die Terzenschichtung ist ein bleibender, aber früher nicht allgemeiner Wesenszug der deutschen Volksmelodik. In der älteren Zeit steht ihr die Betonung der Quart entgegen. „Die Terzschichtung hat sich erst nach . . . einem geistesgeschichtlich wesentlichen Kampf allgemein durchgesetzt" (S. 16).

[4] Ein tatsächlicher Gegensatz besteht dagegen darin, daß der Freiburger Kreis in stärkerem Maße als jede andere Gruppe in der Musikwissenschaft eine Gemeinschaft ist und in methodischer Zusammenarbeit vorgeht, während D.s „Synthese" ein ausgesprochenes „Privatsystem" darstellt.

gängers darstellt, das der Forschung zwar manche neue Ideen und Anregungen geben kann, aber wegen des Mangels einer breiten und sicheren Erfahrungsgrundlage und strenger Methoden kein verbindliches Gesamtbild des europäischen Volksliedes und nicht den Stand der Forschung darstellt.

Die Aufgabe der musikalischen Volksforschung ist es, in aufbauender Zusammenarbeit diejenigen Kataloge, gesicherten Einzelerkenntnisse und strengen Begriffe und Methoden zu gewinnen, welche die Bedingungen für die Aufrichtung eines wissenschaftlichen Gesamtbildes sind. Aus einem Stadium, in dem die musikalische Volksforschung zum großen Teil ein Nebeneinander von Privatsystemen, „Richtungen" und Einzelgängern ist, soll sie zum Range eines Zweiges der Wissenschaft aufsteigen. Dazu beizutragen war die hauptsächliche Absicht meiner Auseinandersetzung mit D. Sein ideenreicher Versuch ist uns ein fruchtbarer Anlaß zur Besinnung auf Ziel und Wege. Walter Wiora, zur Zeit bei der Wehrmacht

Zu W. Danckert, Entwicklungsgeschichtliche und organische Volksliedbetrachtung.

Das Problem, das Werner Danckert in seinem Buch „Das europäische Volkslied" (im folgenden unter DeV. angeführt) und in seiner Entgegnung auf einige Besprechungen, AfMf. 6, 70ff. (abgekürzt D.) anschneidet, ist so schwierig und vielgestaltig, daß nur die Zusammenarbeit aller Fachleute ein abschließendes Ergebnis erhoffen läßt. Um so mehr ist es zu bedauern, daß D. einer sachlichen Erörterung seines Buches keinen Raum gibt. Dabei sagt er selbst (D., S. 74), daß er manches als These einfach vorweggenommen habe, um die Priorität des Gedankens zu wahren, d. h. mit anderen Worten, daß er trotz der Neuartigkeit seiner Methode, die ihn zur Vorsicht hätte mahnen sollen, Ergebnisse seiner Arbeit veröffentlicht hat, ehe sie noch völlig ausreifen konnten.

In seiner Entgegnung glaubt D., alle sachlichen Einwände mit Gegenbehauptungen oder ironischen Bemerkungen abtun zu können. Im Interesse der Volksliedforschung kann dies nicht ohne Richtigstellung bleiben. Wie W. Wiora, dessen Referat im AfMf. 5 in erster Linie D.s Unwillen erregt hat, sehe auch ich mich gezwungen, auf D.s Stellungnahme einzugehen[1].

In meiner Besprechung[2] war ich ehrlich bestrebt, D.s Werk gerecht zu werden. Ich nahm es von vornherein „als bisher ernsthaftesten wissenschaftlichen Versuch", der „besondere Aufmerksamkeit" erfordere. „Man muß es D. rückhaltlos zubilligen, daß er sich mit großem Fleiß bemüht hat, für seine Darlegung des europäischen Volksliedes die vorhandenen Quellen und Untersuchungen in größtmöglicher Vollständigkeit zu erfassen"[3]. D. aber erkennt dies nicht an, sondern glaubt, mir einige geradezu törichte und leichtfertige Behauptungen nachweisen zu können.

1. Besonders über den Vortrag der russischen Byline soll ich „gänzlich irrige, quellenmäßig nicht vertretbare Auffassungen" (S. 73) haben. D. hält nach wie vor daran fest, daß die Byline von den echten Bauernsängern (also Laien) stets unbegleitet vorgetragen worden sei, wobei er sich auf die kleine Literaturgeschichte von Luther und den Aufsatz über die ukrainische Duma von Diels beruft. Nur unter dem Druck des von mir vorgebrachten Hinweises auf Sakulin räumt er ein, daß begleiteter Bylinenvortrag durch Spielleute gelegentlich bezeugt sei.

Nun wissen wir aus der deutschen Liedgeschichte zur Genüge, daß die Literaturhistoriker der Musik nur wenig Beachtung schenkten. Bei den Slawisten ist es nicht anders. Man muß daher schon zu Originalquellen greifen, um über den Bylinenvortrag Aufschluß zu erhalten. Die russisch geschriebene Abhandlung „Gusli" von A. S. Famynzin[4], die Bau und Geschichte der Gusli behandelt, gibt mehrfach auch Hinweise auf den guslibegleiteten Gesang. So steht S. 38: „In russischen Bylinen lesen wir öfter vom Guslispiel, das den Gesang begleitet." S. 39: „Laienspieler haben nicht nur Gesang und Tanz (zur Gusli) begleitet, sondern auch selbständige Musik gemacht." Auf S. 73f. wird ferner von einem ausdrücklich als „Liebhaber" bezeichneten Trafim gesprochen, der seine Einseitigkeit als Guslispieler darin zeige, daß er niemals Bylinen und Tanzlieder zur Gusli begleitete. Er schreibt dann weiter auf S. 98, daß wir die Gusli im 15. Jahrhundert sowohl bei den Skomoróchi wie in großbürgerlichen Häusern, bei Reichen, Armen und Bauern antreffen. Es widerspräche jeder Erfahrung, wenn diese Guslispieler ihre Bylinen und sonstigen Lieder unbegleitet gesungen hätten.

Weiterhin haben mir verschiedene emigrierte Russen aufs bestimmteste versichert, daß sie zur Gusli begleitete Bylinen sowohl von Laien wie von Spielleuten noch selbst gehört hätten.

---

[1] Dem Wunsche der Schriftleitung folgend, gehe ich auf alle Punkte, die Wiora in seiner voranstehenden Entgegnung berührt, nicht mehr ein.

[2] Deutsche Volkskunde, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Volkskunde (Amt Rosenberg), Jg. 2, 1940, S. 60ff.
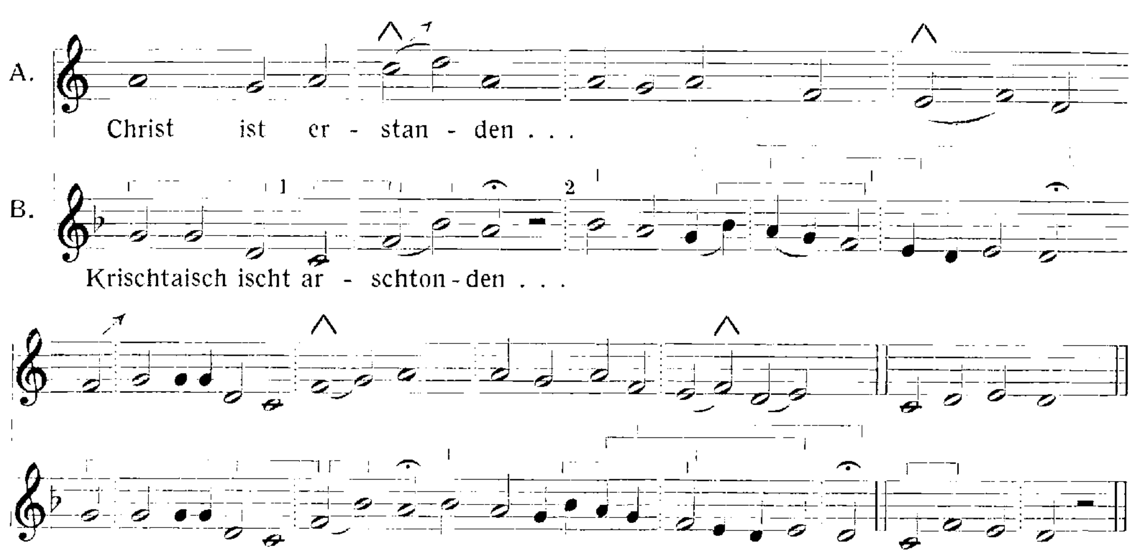
[3] Daß ich sein Werk nicht als Volksliedbibliographie betrachtet habe, dürfte bei dieser Einstellung wohl selbstverständlich sein. Übrigens ist D. offenbar entgangen, daß im 1. Band des Freiburger Volksliedwerkes auf S. XXIII ausdrücklich als einschränkende Überschrift steht „Verzeichnis der in abgekürzter Form angeführten Werke". Damit dürfte D.s „bescheidene Gegenfrage" (S. 75), ob dies etwa „eine Volksliedbibliographie von einiger Vollständigkeit" sei, hinfällig sein.

[4] Denkmäler historischer Schriften. Petersburg 1890.

Endlich aber habe ich persönlich für die Abteilung Volksmusik des Staatlichen Instituts einige Bylinen mit dem Magnetophon aufnehmen können, die der von der russischen Revolution nach Westeuropa verschlagene Alexander Kotomkin mit Begleitung teils der nowgorodischen, teils der Wolgagusli zum Vortrag brachte. Kotomkin entstammt einer russischen Bauernfamilie aus dem Gebiete von Kasan, die schon seit Generationen besonders lied- und spielkundig war. Aber erst nach der Revolution machte K. aus seiner Lied- und Spielkenntnis einen Erwerb, kann also erst seit dieser Zeit als „Spielmann“ bezeichnet werden. — Selbst nach diesen wenigen Beispielen dürfte sich D.s Meinung vom „unbegleiteten Bylinengesang“ kaum mehr aufrechterhalten lassen.

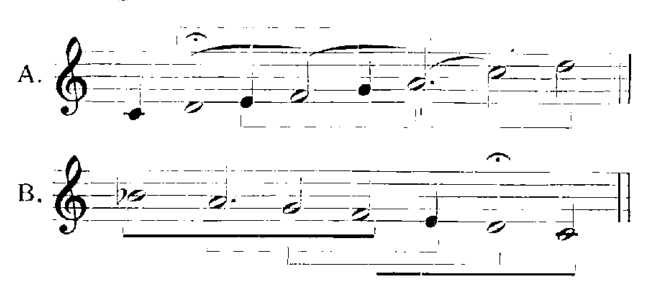
2. Ähnlich steht es mit den bulgarischen Epensängern. Unter Hinweis auf Wünsch, Heldensänger in Südosteuropa, S. 14, den er in AfMf., S. 76, nochmals anführt, schreibt D. in DeV., S. 428: „Eigentümlicherweise sind in Bulgarien gerade die Frauen Kenner und Bewahrer der Epen und der epischen Tanzballaden.“ Ich hielt diese Behauptung für ungenau und berief mich auf denselben Wünsch, wo es S. 27 unter anderem heißt: „Die bulgarische Entsprechung zum montenegrinischen Herrenguslar ist schon sehr selten zu finden“ (d. h. also: sie waren früher häufiger), und einige Zeilen weiter: „Aus den Erzählungen einiger Sänger erfuhr ich, daß in vergangenen Zeiten auch im Verbreitungsgebiet des zentralbalkanischen Epos die montenegrinische Gusle verwendet wurde und von alten Sängern noch gebraucht wird.“ Er schildert dann S. 28 noch den Gegensatz von Männer- und Frauengesang beim Epenvortrag. — Daraus geht eindeutig hervor, daß das oben erwähnte D.-Zitat eine zu einseitige Aussage enthält. Tatsächlich spricht denn auch D. S. 76 nur noch von einem „Vorrang“ epischen Frauengesanges und gibt dadurch selber die Berechtigung meiner „irrtümlichen und oberflächlichen Schrifttumsauslegung“ zu.

3. Im Falle „Christ ist erstanden“ (D., S. 77) handelt es sich um eine grundsätzliche Erörterung der Melodieauslegung durch D. Es ist darum nötig, das Beispiel aus DeV., S. 65 selbst zu bringen. A. Christ ist erstanden (altdeutsche Form). B. Gottscheer Fassung (nach A. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee, 1895, S. 240):



1. Quartenklammern von D.
2. Richtig stände dieser punktierte Strich vor dem nachfolgenden betonten a^1. Er fehlt in der entsprechenden vierten Zeile.

Um die Verbreitung des Formkreises III für die Gottschee zu belegen, nimmt D. unter anderem auch die hier angeführte Weise als Beispiel und faßt seinen Vergleich in die Worte zusammen (DeV., S. 65): „An Stelle der altdeutschen Terzenschichtung $d^1 f^1 a^1 c^2$ tritt das Gerüst der Quarten b^1-f^1, a^1-e^1, g^1-d^1, f^1-c^1. Die Weise verliert ihren emporstrebenden Charakter und wird statisch, umschreibend (Formkreis III).“ Dementsprechend baut er auch die Strukturformeln für die beiden Fassungen auf:



Seiner Deutung entsprechend bringt D. auch nur bei der Gottscheemelodie (B) Quartenklammern an, wobei er aber nicht zwischen Gerüst- und Zufallsquarten unterscheidet. Ebensowenig berücksichtigt er, daß die meisten dieser Quarten ja auch in A vorkommen, und zwar an der entsprechenden Stelle, wo sie also die gleiche Funktion im Melodieganzen ausüben. Er geht ferner nicht auf den wesentlichen Umstand ein, daß die Anfangszeile von A mit ihrer aufsteigenden Tendenz und dem nur dort vorkommenden Spitzenton d^2 in B weggefallen ist[1] und durch die dritte Zeile ersetzt wurde. Die drei übrigen Zeilen von A aber durchschreiten den Tonraum a^1–d^1 (c^1), alle vier Zeilen von B den von b^1–d^1 (c^1) gleichermaßen in absteigender Richtung. Dabei weitet B sogar seinen Tonraum nach oben. Der neue Spitzenton b^1 übt eine wesentliche Funktion im Melodieganzen aus, die aber nicht im Sinne einer Quartenstruktur, sondern eher als erhöhte Leittonspannung (Einfluß neueren Harmonieempfindens?) zu deuten ist. Weiterhin ist wichtig, daß die Kerntöne von A auch in B vorhanden sind; das Umspielen derselben in der zweiten und vierten Singzeile von B zeigt nur eine besondere Vorliebe für ornamentale Auszierung.

Die in A vorhandene Grundrichtung wird also von B übernommen, aber nicht geändert. Man kann daher keineswegs von einem grundsätzlichen Strukturwechsel der Fassung B sprechen, und zwar gerade, wenn man die Weise nicht „elementenhaft" betrachtet, sondern den Melodieorganismus in seiner Ganzheit. D. konnte nur deshalb in B einen Strukturwandel in der Richtung auf „deszendenzmelodische Tetrachordik" erkennen und damit die Gottscheer Variante der altdeutschen Weise grundsätzlich falsch deuten, weil er an seine Beispiele nicht unvoreingenommen herangeht, sondern sie eben „vom Blickwinkel seines Systems her" sieht. Gerade wenn er auf Schritt und Tritt Gottscheer Weisen, die dem Formkreis III angehören, gefunden hat, dann hätte er aus diesen ein Beispiel wählen müssen. Auf jeden Fall ist die obenstehende Weise als Beleg für seine These unbrauchbar.

4. D. vertritt in AfMf. den Standpunkt, als ob die Formkreislehre die einzige Methode sei, die es ermögliche, das europäische Volkslied systematisch zu erfassen, wobei die Formkreise gleichzeitig „Indikatoren von ganz elementaren, letzthin rassisch verwurzelten Gemeinsamkeiten" (S. 87) seien. Ich hielt ihm entgegen: „Dabei läßt diese Lehre viel zu viele Ausnahmen zu, um eine tragfähige Arbeitsgrundlage abzugeben. Was kann es besagen, wenn in Formkreis III rassisch so verschiedene Völker, wie Kelten, Spanier, Franzosen, Dänen, Norweger, die finnischen und slavischen Völker eingeordnet werden?" Man kann diesen Einwand nicht einfach mit einem Morgenstern-Zitat abtun. Ich ließ sogar die Richtigkeit der von D. behaupteten „unbezweifelbaren Tatbestände" offen, obwohl ich glaube, daß eine Methode, die rassisch derartig heterogene Völker auf einen gemeinsamen Nenner bringen will, eben noch zahlreicher Einzeluntersuchungen bedarf, ehe sie Endgültiges auszusagen vermag. Als Beispiel für viele weise ich auf die tiefschürfende Besprechung von E. Seemann[2] hin, in der er einwandfrei nachweist, daß auf Grund deutscher und skandinavischer Forschungsergebnisse Dänemark und Schweden liedgeschichtlich „eine engere Gruppe innerhalb der skandinavischen Balladenüberlieferung bilden" und daß sprachgeschichtlich sich ein „Zusammengehen benachbarter norwegischer und schwedischer Dialekte, nicht aber die von D. angenommene Gruppierung feststellen" läßt. D. aber ordnet dem Formkreis III die dänisch-norwegische, dem Formkreis II die schwedische Melodik zu.

Von endgültigen Ergebnissen scheinen mir auch D.s Bemühungen noch weit entfernt zu sein, Kulturkreis- und Rassenlehre miteinander zu vereinen. Folgerichtig schreibt auch D.s Schüler H. Hübner in „Musik im Bismarckarchipel"[3], S. 79: „Es zeigt sich, daß die Typen [nämlich D.s drei Grundtypen] über die ganze Erde in volklichen und stammesmäßigen Häufungen aufzutreten pflegen." Dies entspricht völlig den einzelnen Kulturkreisen (matrimonial, patriarchal usw.) in der Kulturkreislehre, die ebenfalls keine Rassekennzeichen sind, sondern über die ganze vorgeschichtliche Kulturwelt hin verbreitet waren. Man kann also weder Kultur- noch Formkreise als Indikatoren „von letzthin rassisch verwurzelten Gemeinsamkeiten" ansprechen, sondern höchstens untersuchen, bei welchen Rassen die Merkmale der einzelnen Kultur- oder Formkreise sich finden. Bisher sind trotz der zahlreichen von D. S. 74 aufgezählten Aufsätze nur wenige Untersuchungen in dieser Richtung hin gemacht worden.

Die Formkreislehre als solche bedarf auch noch in anderer Hinsicht gründlicher Unterbauung. Wenn es stimmt, daß die typologischen Untersuchungsmethoden „am besten und gründlichsten

[1] Ob die erste Zeile aus Vergessenheit oder einem anderen Grunde, etwa durch Angleichung, weggefallen ist, tut hier nichts zur Sache. Ein gesetzmäßiger Vorgang unter dem Einfluß des Formkreises III darf bei diesem Beispiel keinesfalls angenommen werden, da der Ersatz von Anfangs- durch Binnenzeilen auch beim innerdeutschen Volkslied häufig zu belegen ist.

[2] Geistige Arbeit, 6. Jg., 1939, Nr. 16, S. 3f. — Es ist auffallend, daß D. auf keinen einzigen der von S. vorgebrachten Einwände eingeht, sondern im wesentlichen nur einen von S. früher (1926!) eingenommenen Standpunkt kritisiert.

[3] D. wertet die Schlußbemerkungen in diesem Buche als „grundsätzliche Bemerkungen zur Frage ‚Kultur und Rasse'" und als „ernsthaften Versuch", „den Kulturkreisgedanken zu relativieren" und „die rassischen Triebkräfte . . . ans Licht zu rücken" (S. 87f., Anm. 2). In Wirklichkeit beschäftigt sich Hübner in seiner 114 Seiten umfassenden Untersuchung gerade auf den letzten $2^1/_2$ Seiten mit diesem Problem, wobei er über einige Allgemeinbemerkungen nicht hinauskommt und selber davon spricht, daß seine Arbeit nur als erster Vorstoß in dieses vielverheißende Grenzland gewertet werden möchte.

durch persönliche Unterweisung, nicht durch bloße Lektüre übermittelt werden können" (S. 87), dann ist die Formkreislehre eben noch keine allgemein-gültige wissenschaftliche Methode. Tatsächlich hat man auch den Eindruck, daß D. mit seinem Schülerkreis aus ihr eine Art Geheimwissenschaft macht und jeden Kritiker von vornherein als unberufen ablehnt.

Dabei ist es doch wirklich so, daß auf dem vielgestaltigen Gebiete des europäischen Volksliedes nicht die ausschließliche Anwendung einer einzigen Methode, sondern nur die Synthese aller Arbeitsweisen zum Ziele führt. Bei dem heutigen Stand der Forschung ist durch einen Einzelnen noch kein abschließendes Ergebnis zu erwarten. Gerade D.s Untersuchung hat erneut gezeigt, wieviel Vorarbeit dabei noch zu leisten ist. Nicht einmal die Quellenbasis ist ausreichend genug: die bisher überlieferten gedruckten und handschriftlichen Quellen müssen weitgehend durch Schallaufnahmen[1] ergänzt, das gesamte Quellenmaterial aber durch Kataloge erfaßt werden. Diese Arbeit kann kein Einzelner durchführen. Auf kaum einem Gebiet der Geisteswissenschaften ist der Zusammenschluß der wenigen Fachgelehrten so notwendig wie auf dem der Volksliedforschung. Es ist daher besser, sich nicht durch persönlich gereizte Entgegnungen von der sachlichen Diskussion der tatsächlich vorhandenen Probleme abbringen zu lassen, sondern durch wirkliche Zusammenarbeit ein gesichertes Fundament zu schaffen, auf dem die Volksmusikforschung als selbständiger Zweig der Geisteswissenschaften ihre Aufgaben erfüllen kann.

Alfred Quellmalz, Berlin

Mitteilungen

Die Wiener Mozart-Tagung 1941. Der Mozart-Woche des deutschen Reiches, die aus Anlaß der 150. Wiederkehr von Mozarts Todestag in Wien stattfand, war als willkommene Ergänzung der künstlerischen Veranstaltungen eine wissenschaftliche Mozart-Tagung eingegliedert, deren Durchführung der Wiener Mozart-Gemeinde übertragen war. Aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands waren Musikwissenschafter eingeladen worden, an dieser Huldigung der Wissenschaft vor dem Genius Mozarts teilzunehmen und durch Vorträge vor der Öffentlichkeit gleichsam über den derzeitigen Stand der Mozart-Forschung Rechenschaft abzulegen. Wenn auch die Gestalt des Künstlers durchaus im Mittelpunkt stand, wurden in den Kreis der Vortragenden auch Vertreter anderer Wissenschaftsgebiete einbezogen, um den geistigen Umkreis darzulegen, aus dem Mozart erwuchs.

Die feierliche Eröffnung der Tagung fand im Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften statt. Nach Begrüßungsworten des Präsidenten der Akademie der Wissenschaften, Prof. Dr. H. v. Srbik, und des Vorstehers der Wiener Mozart-Gemeinde, Prof. H. Damisch, kamen Vertreter auswärtiger Staaten zu Wort, um in kurzen Worten der Verbundenheit ihrer Länder mit Mozart Ausdruck zu geben. Es sprachen Vertreter von Bulgarien, Dänemark, Finnland, Japan, Italien, Kroatien, Rumänien, Schweiz, Slowakei, Türkei und Ungarn. Sodann ergriff in der von Musikvorträgen eingerahmten Feier Prof. Dr. L. Schiedermair (Bonn) das Wort zum Festvortrag über „Mozarts deutsche Sendung". Er beleuchtete Mozarts Verwurzeltsein im deutschen Boden, das durch die Reisen nur noch immer mehr gefestigt wurde und sich vielleicht am unmittelbarsten in der Verinnerlichung kundtut, die Mozart schließlich zur inneren Wandlung der Oper führte.

Die Darlegung der geistigen Lage zur Zeit Mozarts außerhalb des eigentlich Musikalischen leitete Prof. Dr. H. v. Srbik mit einem Vortrag über „Das geistige Antlitz Europas zur Zeit Mozarts" ein. Der Beginn des Siebenjährigen Krieges und die Französische Revolution kennzeichnen Anfang und Ende der Lebenszeit Mozarts, und auch er blieb von den politischen Ideen der Zeit nicht unberührt, die in ihm die Sehnsucht nach einem auf seine inneren Werte stolzen Deutschland immer stärker werden lassen. Prof. Dr. B. Grimschitz sprach über „Die bildende Kunst im Zeitalter Mozarts" und zeigte den künstlerischen Weg auf, der damals auch die Künstler der Schwestergebiete über Italien zur Erfüllung ihrer Werke mit deutschem Wesen führte. Prof. Dr. J. Nadler behandelte „Das literarisch-geistige Bild Wiens zur Zeit Mozarts" und legte die stetig steigende Einwirkung des deutschen Gedankengutes in der Zeit Maria Theresias und Josephs II. dar, das zur Neuordnung des Theaters und damit zu Mozarts deutscher Operntat führte. Mit dem „Wiener Theater in der Epoche Mozarts" beschäftigte sich Prof. Dr. J. Gregor, der aus dem Nachlaß des Schauspielers Brockmann neue Beiträge zum Kampf um die deutsche Oper brachte.

Der Vortrag von Prof. Dr. A. Orel über „Mozart und die Musik seiner Zeit" leitete zu den Mozart im besonderen gewidmeten Vorträgen über. Es wurde der Weg Mozarts vom rein empfangenden Kind und Knaben zum eigenschöpferischen Künstler aufgezeigt, der der Musik um ihn kritisch gegenübertritt und insbesondere der fremdvölkischen Musik immer mehr seine deutsche Art gegenüberstellt. Das Verhältnis anderer Künstler zu Mozart beleuchteten Prof.

[1] Infolgedessen führt die von mir geleitete Abteilung Volksmusik des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung seit Jahren Schallaufnahmen insbesondere bei Volksdeutschen, aber auch bei Fremdvölkern durch. Diese Arbeit wird mir wohl auch D.s Zustimmung eintragen, selbst wenn die abschließenden Forschungsergebnisse erst in späterer Zeit vorgelegt werden können.

A. Boschot (Paris), Prof. Dr. H. Engel (Königsberg) und Dr. E. Müller-Asow (Berlin) in den Vorträgen „Mozart und Berlioz“, „R. Wagner und Mozart“ und „Gluck und Mozart“. Dr. E. Valentin (Salzburg) legte unter dem Titel „Mozart und Salzburg“ die mannigfachen maßgebenden Einflüsse dar, die aus der Geburtsstadt in Mozart nachwirkten. Prof. Dr. R. Haas wies in seinen Ausführungen über „Mozarts Klangwelt“ auf das Besondere des Mozartschen Klanggeheimnisses hin, das vor allem in seiner Auffassung der Rolle von Wort und Ton in der Oper Erklärung findet. Speziellen Themen der Mozartschen Klanggestaltung wandten sich zwei weitere Vorträge zu: Prof. Dr. O. Kaul (Würzburg) sprach über den „Klangstil der vierhändigen Klaviermusik Mozarts“ und wies auf die große Bereicherung hin, die sein Schaffen auf diesem Gebiet bedeutet; Prof. Dr. R. Steglich (Erlangen) behandelte in seinem Vortrag „Der Mozart-Klang und die Gegenwart“ die heute ganz anders geartete Einstellung des Musikers zur Musik als Klangerlebnis, so daß eine wirklich stilreine Wiedergabe auch der alten Instrumente bedürfe. Von seiner völlig Neues zutage fördernden Arbeit an den Mozart-Opern berichtete Prof. Dr. G. Schünemann (Berlin), indem er „Neues zu Mozarts Figaro“ mitteilte, das sich aus der genauen Untersuchung der Partitur und der Berücksichtigung des Textbuches aus dem Jahre 1789 ergibt. Ein von Prof. Dr. E. Schenk angekündigter Vortrag „Mozart-Idee und Verwirklichung“ entfiel wegen dienstlicher Verhinderung des Vortragenden. In seinem Schlußvortrag über „Aufgaben der Mozart-Pflege“ gab endlich Prof. H. Damisch einen Überblick über das bisher Geleistete und stellte einen erfreulichen Aufstieg dank der weitgehenden Förderung von staatlicher Seite fest. In seinem Schlußwort, in dem er allen Teilnehmern an der Tagung herzlich dankte, machte er endlich Mitteilung, daß die Wiener Mozart-Tagung zu einer ständigen, alle fünf Jahre wiederkehrenden Einrichtung ausgestaltet werde. Alfred Orel, Wien

Mozart-Tagung 1941 in Salzburg. Die alljährliche Tagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung am Mozarteum Salzburg, die vom 30. September bis 4. Oktober 1941 in Salzburg stattfand, betonte durch die Erweiterung ihrer öffentlichen Vorträge über den bisherigen Rahmen hinaus den festlichen Charakter, der ihr im Hinblick auf das Mozart-Jahr 1941 verliehen wurde. Sinnbildlich war der stille Weiheakt vor dem Zauberflöten-Häuschen am 150. Jahrestag der Uraufführung der „Zauberflöte“, grundlegend war die durch das Mozarteum-Quartett Salzburg eingeleitete Eröffnungsfeier mit den Ansprachen des Präsidenten der Stiftung Mozarteum, Regierungspräsident Dr. Albert Reitter, des Vorsitzenden des Wissenschaftlichen Rats, Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn) und des Institutsleiters Dr. Erich Valentin.

Die Vielseitigkeit der Betrachtungsweise und der Sichtungsmöglichkeit des unter dem Begriff Mozart-Forschung zusammengefaßten Aufgabenmaterials beleuchteten die Vorträge. Prof. Dr. Robert Haas (Wien) wies „Aufgaben und Ziele der Mozart-Forschung“, Prof. Dr. Ludwig Schiedermair feierte in tiefgreifenden Gedanken Mozarts Gedenken in einer Darstellung von „Mozarts Sterben und Auferstehen“, Prof. Dr. Erich Schenk (Wien) zeichnete in „Mozart und die Gestalt“ die Entwicklungsstruktur der Mozartschen Form und Themenbildung in einer neue Blickpunkte erschließenden Beurteilung, Prof. Dr. Georg Schünemann (Berlin) veranschaulichte lebendig an Hand von Lichtbildern „Mozarts Notenschrift“, Prof. Dr. Theodor Wilhelm Werner (Hannover) lieferte, von Maria Werner-Keldorfer (Sopran) und Franz Alfons Wolpert (Klavier) unterstützt, einen wertvollen „Beitrag zur Erkenntnis der Mozartschen Opernarien“, Prof. Dr. Alfred Orel (Wien) gab eine biographische Zusammenhänge erörternde Charakteristik über „Mozart und die Wiener Gesellschaft“, Dr. Friedrich Breitinger (Salzburg) vermittelte Archivmaterial über Odilie Feyerl, die „Großaugete Mundbäckentochter“, Dr. Erich Valentin behandelte auf Grund der Briefe und poetischen Ergüsse Mozarts den Fragenkreis „Mozart als Dichter“, Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen) demonstrierte Klang-, Stil- und Spielfragen bei „Mozart, Beethoven und Schubert im Klang der Wiener Hammerflügel ihrer Zeit“ unter Benutzung der im Besitz des Mozarteums befindlichen Walter-Flügel und der vom Pianohaus Rück, Nürnberg, zur Verfügung gestellten Graf- und Streicher-Flügel sowie einer Walter-Kopie. Der Vortrag von Prof. Dr. Hans Engel (Königsberg) über „Mozart und Beethoven“ mußte wegen Verhinderung des Redners ausfallen und erscheint im zweiten Jahrgangdes „Neuen Mozart-Jahrbuchs“.

Ein Konzert des Mozarteum-Orchesters „Meister um den jungen Mozart“ mit Werken von Stamitz, Abel, Schobert und J. Chr. Bach unter der Leitung von Christian Döbereiner (München) und unter Mitwirkung von Rosl Schwaiger-Salzburg (Sopran) und Prof. Friedrich Högner-München (Cembalo), eine Festaufführung von „Figaros Hochzeit“ im Landestheater unter der Spielleitung von Otto Falkenberg (München) und der musikalischen Betreuung von Siegfried Neßler, Arbeitssitzungen, ein Gedenkakt in Mozarts Geburtszimmer und eine Besichtigung des Robinighofs gaben der Tagung, deren Teilnehmer von Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Friedrich Rainer empfangen wurden, das Gepräge.

Im Rahmen der Tagung konnte der erste Band des „Neuen Mozart-Jahrbuchs“ der Öffentlichkeit übergeben werden. Erich Valentin, Salzburg

Professor Dr. Vetter wurde vom Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung beauftragt, neben seiner Lehrtätigkeit an der Reichsuniversität Posen in Vertretung des zum Wehrdienst eingezogenen Professors Dr. A. Schmitz die Musikwissenschaft an der Universität Breslau zu vertreten. Er las „Das begleitete einstimmige deutsche Kunstlied vor Schubert“ (2) und hielt Übungen (2) ab.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

7. Jahrgang 1942 Heft 3

Die Bedeutung Konstitutions- und psychologischer Typologien für die Musikwissenschaft

Von Hans Engel, Königsberg

Die wissenschaftliche Lage unserer Tage ist gekennzeichnet durch den Einbruch der Naturwissenschaften in die Geisteswissenschaften. Auf allen Gebieten, ob Philologie, Historie oder Kulturphilosophie, werden an die Forschung neue Forderungen erhoben. Persönlichkeit und Werk, Stil und Geschichte verlangen Untersuchung unter einer erweiterten, vornehmlich biologischen Perspektive. Eine neue Wissenschaft ist im Entstehen, die man wiederum „Anthropologie" nennen könnte, bei der Medizin, Biologie, Psychologie, Soziologie u. a. Hilfe leisten[1].

Die breiteste Wirkung auf die Öffentlichkeit hat die jüngste dieser Lehren, die Rassenlehre, gehabt. Wenn bisher, nach dem ersten mehr kulturpolitisch ausgerichteten als wissenschaftlich fundierten Anfang des anregenden Buches von R. Eichenauer[2], das wenige in der Anwendung der Rassenlehre auf musikwissenschaftlichem Gebiet Geleistete nicht zu befriedigen vermag, so darf das nicht als eine Schwäche der Musikwissenschaft gedeutet werden. Im Gegenteil, die Musikwissenschaft hat richtig gefühlt, daß die bisherige Rassenkunde und Rassenpsychologie noch nicht solche sicheren Ergebnisse gezeitigt haben, daß sie widerspruchslos eine ins Einzelne gehende Anwendung auf andere Wissenschaften finden könnten. Hans K. F. Günthers[3] großes Verdienst ist, daß er dem deutschen Volke mit dem Begriff der nordischen Rasse ein rassisches und ethisches Ideal aufgestellt hat, „einen idealen Werttypus des optimalen nordischen Europäers"[4]. Er hat

[1] An solchen Anthropologien sind zu nennen: Otto Tumlirz, Anthropologische Psychologie, Berlin 1940. Arnold Gehlen, Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt, Berlin 1940. Werner Sombart, Vom Menschen. Versuch einer geisteswissenschaftlichen Anthropologie. Berlin-Charlottenburg 1938. Der Verfasser nimmt einen extrem spiritualistischen, der Naturwissenschaft und Psychologie gegenüber feindseligen Standpunkt ein.

[2] R. Eichenauer, Musik und Rasse, München 1937².

[3] Hans K. F. Günther, Rassenkunde des deutschen Volkes, München.

[4] Fr. Keiter, Kurzes Lehrbuch der Rassenbiologie und Rassenhygiene für Mediziner, Stuttgart 1941, S. 126.

im deutschen Volke sechs Urrassen zu erkennen geglaubt, denen er bestimmte Körper- und Seelenmerkmale zuspricht. Die Gültigkeit der sechs Urrassen vorausgesetzt, ergeben sich bei der Anwendung dieser Rassentypologie auf Individuen viele Schwierigkeiten. Selten sind Individuen, welche die Eigenschaften eines Typus zeigen. Typen sind zwar etwas anderes als die platonische Idee. Der Typus zeigt die wesentlichen Merkeigenschaften einer Gruppe in gemeinschaftlichen Merkmalen in reiner Form[1]. Günthers Typen sind also mehr ideologische Werttypen[2], die durch Abstraktionen gewonnen sind. Der Weg vom Besonderen zum Allgemeinen, von der Sammlung von Merkmalen ähnlicher Individuen zur Aufstellung eines Idealtypus kann nicht so leicht ohne weiteres umgekehrt werden, da das Individuum außer den „typischen" Merkmalen noch solche zeigt, die nicht allgemeingültig sind. Problematisch bleibt hier die Vorstellung von Rassenmischung, insbesondere wird der Variationsbreite des Individuums dabei nicht Rechnung getragen. Die Schwierigkeit der Feststellung liegt, unter Annahme der Güntherschen Theorie, darin, daß das Individuum in der Mehrzahl der Fälle nicht einem Typus zugehört, sondern zweien oder mehreren Rassen als Mischung. Die Feststellung der Rassenanteile unterliegt nicht nur dem persönlichen, selbst rassisch bedingten Empfinden des Betrachters, sondern sie wird dadurch erschwert, daß die bildlichen Darstellungen z. B. eines Meisters oft recht verschiedene Rassenanteile hervortreten lassen. Die Gesichtshälften und die Gesichtspartien zeigen manchmal sehr unterschiedliche Rassenzüge, die Rassenzüge treten außerdem in den verschiedenen Lebensaltern oft sehr ungleich hervor, so daß bei einem Meister in verschiedenen Lebensaltern ein rassischer Wandel vorzuliegen scheint und tatsächlich bald die einen, bald die anderen Rassenanteile stärker hervortreten (eine Erscheinung, die wir ganz ähnlich auf konstitutioneller Basis feststellen können [siehe unten] und die dem Dominanzwechsel der Anteile entspricht), und endlich wissen wir durch die phänomenologische Methode von L. F. Clauß[3], daß auch der Ausdruck das Gesicht rassisch umprägt.

Zu den körperlichen Merkmalen treten nun noch die seelischen hinzu, die nur dann in Korrelation zu den körperlichen stehen, wenn es sich um reine Typen handelt. Bei Mischlingen, also in der Mehrzahl der Fälle, ist die Korrelation nicht vorhanden. Körperliche und seelische Merkmale können demnach als getrennte rassische Erbanteile auftreten, in einem „ostischen" Körper kann also eine „nordische" Seele leben. Die körperlichen Merkmale sind bei Günther klar umschrieben, bei den seelischen wird immer die persönliche Deutung des Objekts sehr stark schwanken. Wir werden über das Leibbild hinaus demnach das Gesamtbild des Meisters heranziehen müssen. Wesens- und Charakterzüge vermögen noch eine einigermaßen befriedigende Einordnung zu gestatten, soweit die Rassenpsychologie, die eine werdende Wissenschaft ist[4], überhaupt eine eindeutige Klassifizierung erlaubt.

---

[1] Willi Hellpach, Typenschauregel, Typenwerderegel, Typenschwellregel. Archiv für die gesamte Psychologie, 1930, S. 181 ff.

[2] Fr. Keiter, Rasse und Kultur. III. Hochkultur und Rasse, Stuttgart 1940, S. 475. Lehrbuch, a. a. O., S. 166.

[3] L. F. Clauß, Rasse und Seele, München 1937[8].

[4] Vgl. Bruno Petermann, Das Problem der Rassenseele, Leipzig 1935. Paul Bruchhagen,

Namentlich bei älteren Meistern ergeben sich große Schwierigkeiten, da schon das Bildmaterial häufig unsicher ist. Die Verschiedenheit der Bilder erschwert die Deutung. Man sehe sich nur einmal die unterschiedlichen Gesichter an, die uns in den zeitgenössischen Bildern Mozarts entgegentreten, oder auch Beethovens, an dessen Gesicht nach L. F. Clauß „das Meßbare ostisch, der Ausdruck nordisch" ist, das nach Günther unausgesprochene Merkmale hat, während ein anderer Betrachter fälisch-nordisch-ostisch-westische (!) Mischung erkennen will[1]. Aber selbst aus dem Zeitalter der Photographie sind die Bilder derartig verschieden, z. B. bei Brahms. Unter den späteren Bildern bringt die Aufnahme von Brasch (Abert, Lexikon, Tafel 7 IV) einen „ostbaltischen" und „fälischen" Einschlag, ein anderes Photo (das. Tafel 17 V, ohne Angabe) läßt noch die „nordisch-dinarische" Nase erkennen, welche beiden Züge auf dem Photo von 1864—1865

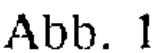



Abb. 1

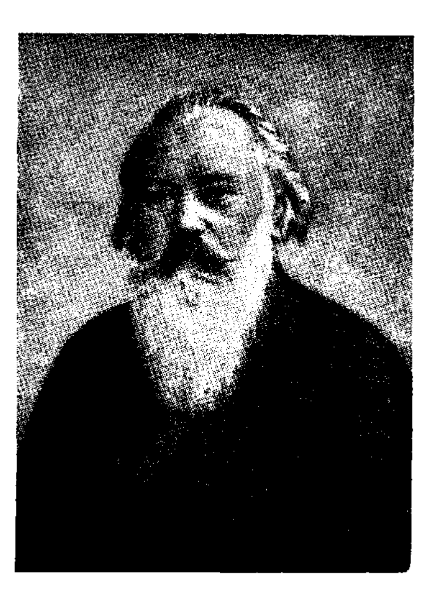


Abb. 2

(Gerber, Brahms, 1936) stärker hervorgetreten waren. Auch zwischen den Bildern von 1846 und 1889 (das. 17. 18) ist derselbe Unterschied zu beobachten. Man betrachte die zwei hier abgebildeten Porträts von Brahms, das Jugendbildnis von Laurens (1853, ZfMW. 15/372) und ein Spätbild (Eichenauer, S. 269, ohne Angabe). Das späte Photo zeigt den nach Clauß phänomenologisch zu erfassenden Unterschied durch Umprägung des Gesichtsausdruckes. Die untere Partie des Gesichts, der Ausdruck, ist hier „ostbaltisch". Natürlich bleibt die Nase, wie andere Seitenaufnehmen zeigen, „dinarisch-nordisch". Die phänomenologische Methode bleibt also unsicher, selbst bei modernem Bildmaterial.

In der älteren Zeit fehlen meistens Briefe und Schilderungen, aus denen auf den Charakter geschlossen werden kann. Man wird dann seine rassenpsychologischen Untersuchungen auf das wichtigste Material stützen müssen, nämlich auf

Allgemeine Rassenseelenkunde, Leipzig 1940. Wilhelm Mühlmann, Rassen und Völkerkunde, Braunschweig 1936. E. Freiherr v. Eickstedt, Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit. Stuttgart 1938².

[1] Rauschenberger, Volk und Rasse, 1934, S. 194ff., zitiert bei Eichenauer, a. a. O., S. 269.

die Musik selbst. Und jetzt beginnen die eigentlichen, kaum zu überwindenden Schwierigkeiten, verursacht durch das Objekt und durch die Methode. Hier ist die sicherste Methode die allgemeinste, gefühlsmäßig arbeitende, die den Betrachter, der Kenntnis und Verständnis für rassische Unterschiede und feinere Nuancen hat, aus allgemeiner Kenntnis rassische Grundhaltungen mehr erfühlen als erkennen läßt. Sicherste Intitution vorausgesetzt, wird eine Fehlerquelle auch noch in einer Eigenschaft des Betrachters liegen, nämlich der rassischen Grundlage seines eigenen Wesens. Die Methode wird zu allgemeingültigen wissenschaftlichen Erkenntnissen nur in beschränktem Maße führen, sie steht aber trotz größter Unsicherheit eines Betrachters im Urteil über einen Meister (z. B. Eichenauers über Richard Wagner in Auflage 1 und 2) noch weit über anderen Versuchen, die den scheinbar wissenschaftlicheren Weg einer methodischen Untersuchung der Elemente des Stils zu geben versucht. Der vorhin genannten Methode der „ganzheitlichen" Betrachtung steht sie als „einzelheitliche" (s. u.) verhängnisvoll gegenüber. Es gibt keine „westischen" Motive oder „dinarischen" Klarinettenklänge. Das ist so abwegig, wie charakteristische Satztypen oder Gattungen eines Musikers als rassische Komponenten zu erklären, z. B. von „westisch geschärften" Menuetten Mozarts, mittelmeerisch zugespitzten Walzern Webers oder vom „fälisch-ostisch kurzen Trittcharakter" der Beethovenschen Scherzi zu reden[1]. Ein Herausgreifen von Teilen, Einzelheiten (Themen, Motiven, harmonischen Wendungen usw.), deren Auswahl sich zudem häufig noch als willkürlich erweist, wird oft zur Spiegelfechterei.

Blume[2] hat unlängst aufgezeigt, warum ähnlicher Betrachtungsweise Erfolge nicht beschieden sein können: die Kunstmusik ist, entstehungsgeschichtlich gesehen, kein einfaches, sondern ein überaus kompliziertes Gebilde. Nicht nur die Elemente, wie Tonleiter, Tonsystem, Melodik usw., sondern ganze Musikstile sind von Rasse zu Rasse übertragbar. Das ist zwischen fernstehenden Rassen möglich, noch mehr ist es in der mannigfaltigsten Weise der Fall innerhalb der europäischen Musikgeschichte, die nicht von rassisch abgegrenzten, sondern sich durchdringenden Völkern in engster Werde-Gemeinschaft getragen ist. Nur Klangstile seien nicht übertragbar, meint Blume, daher schon beim Verständnis historischer Musikstile sich große Schwierigkeiten auftäten, da die richtige Klanglichkeit kaum zu erreichen sei. Daß aber selbst Klangstile übertragbar sind, das zeigt z. B. die jüngste Entwicklung der Musik des nahen Ostens. Überall um das Mittelmeer herum gibt es Mischstile von Klang- und Kompositionsstil verschiedener Völker oder historischer Schichten desselben Volkes. Im italienischen Volkslied gibt es — nicht nur im äußersten Süden — einen offenbar uralten Gesangstil, der völlig dem orientalischen am südlichen Gestade des Mittelmeeres gleicht, angewandt auch auf neue Melodien; in der ägyptischen Musik z. B. europäisch-amerikanischen Jazzstil, vermischt mit arabischer Melodik. Besonders beliebt ist in der ägyptischen Musik von heute der spanische Tanzrhythmus. Reich an solcher Vermischung scheint heute der Balkan zu sein. Die jüngste japanische Kunstmusik eignet sich europäischen Klangstil an, während japanische Weisen teilweise gewahrt bleiben. In der Kunst-

[1] So Siegfried Günther in: Rassenseelenkundliche Beiträge zur musikalischen Stilforschung, AfM., 3. Jahrg., 1938, S. 397.

[2] Fr. Blume, Das Rassenproblem in der Musik, Wolfenbüttel 1939.

musik sind die heterogensten Elemente rassischer und kultureller Herkunft vereinigt. Deshalb können Teile und Teilchen aus Kunstwerken niemals ohne weiteres rassisch unmittelbar bedingt sein und noch weniger als Hilfsmittel zur rassischen Erkenntnis dienen! Nur scheinbar einfacher ist dieses Problem bei der Volksmusik. Auch die Volksmusik ist ein sehr verschiedenartigen Einflüssen unterliegendes, vielfach von der Kunstmusik bestimmtes und rassisch keineswegs unmittelbar an Einzelheiten zu deutendes Gebilde.

Nun zeigt sich heute bei aller Anerkennung der bedeutsamen Anregung, welche die Günthersche Rassentheorie gegeben hat, indem sie erst den Blick für diese Fragen geschärft und den Gedanken des Rassenideals mit seiner historischen und politischen Bedeutung ins breite Volk getragen hat, bei der zünftigen Rassenforschung eine vorsichtigere Stellungnahme zu diesen Fragen. Man zieht es vor, von weniger Grundtypen zu sprechen, wie schon v. Eickstedt[1] in Europa nur drei Grundformen erkennt: 1. die hellfarbigen Nordformen der nordeuropäischen Flachländer (nordisch, fälisch [dalisch], ostbaltisch), 2. die dunkelhaarigen Kurzköpfe im mittleren Gebirgsgürtel (ostisch[alpin]-dinarisch), 3. die schwarzhaarigen





Spitzgesicht	Mittl. Europäides Gesicht	Flachgesicht
Stirne: fliehend	mäßig zurück	steil
Nase: groß, vorspringend	mittel	klein
Lochfläche: absteigend	gerade	aufsteigend
Kinn: fliehend	mäßig zurück	vorstehend
Jochbogen: sehr schwach	mäßig	stark betont
Kieferwinkel: sehr schwach	mäßig	stark vorspringend
Nasenflügel: stark geschweift	mittel	nicht geschweift
Auge: vorquellend	mittel	tief eingebettet
Deckfalte: fehlt	leicht parallel	schwer
Rassentypisch: Südeuropäide	Mittel-, Nordwesteuropäide	Nordosteuropäide

Abb. 3. Die drei typologischen Hauptmöglichkeiten des europäischen Gesichtes. Nach Keiter

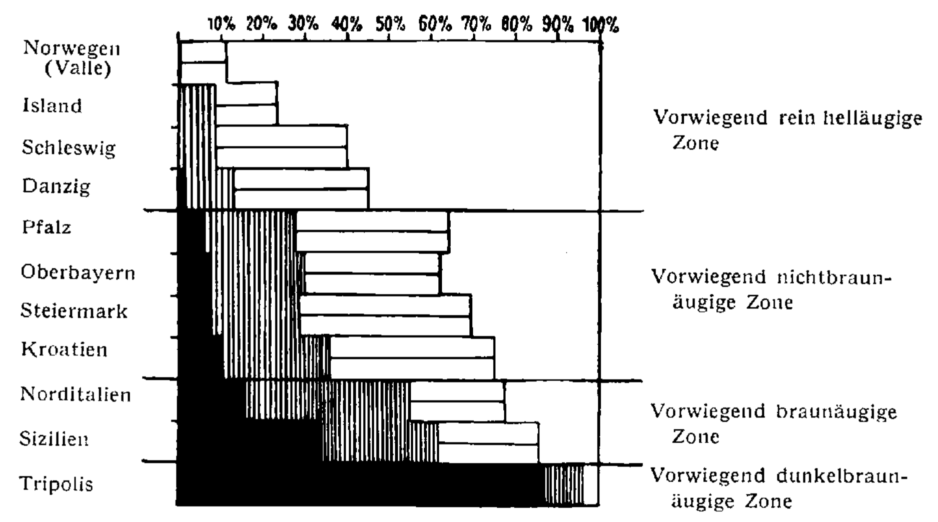
Langkopfformen der Südlandschaften Großeuropas (westisch). Insbesondere wird die Existenz einer dinarischen Rasse und der ostischen Rasse beträchtlich eingeengt[2]. Keiter betont den engen Zusammenhang der europäischen Rasse. Er findet innerhalb Deutschlands die Stammesunterschiede der Gesichtszüge sehr geringfügig, sie würden meist überschätzt, sie bestünden in einem gewissen Häufigerwerden von Spitzgesichtszügen im Süden und Flachgesichtszügen im Norden und

---

[1] v. Eickstedt, a. a. O., S. 337/38. — W. Hellpach, Deutsche Physiognomik, Berlin 1942, S. 131, betont sehr richtig, daß es nicht auf die Zahl der angenommenen Rassen, sondern die Logik der Einteilung ankomme. Einer ostischen und fälischen Rasse dürfe man nicht die Neger oder Mongolen gegenüberstellen, sondern entsprechende Unterteilungen.

[2] Lenz, Menschliche Erblehre, 4. Aufl, Bd. I, S. 726d, übt Kritik an der Bezeichnung ostisch, die westische Rasse wäre niemals westlich der nordischen gewesen, sondern südlich. Keiter, a. a. O., S. 166, hält die ostische Rasse für nirgends sicher nachgewiesen. W. Hellpach, Sozialpsychologie, 1933, S. 158/123, empfiehlt eine Zusammenfassung in zwei Haupt-

Osten[1]. Die Augenfarbe ist für seine Zoneneinteilung besonders wichtig. Er unterscheidet vom Süden nach Norden eine vorwiegend dunkelbraunäugige Zone, der eine vorwiegend braunäugige Zone in Italien, eine vorwiegend nichtbraunäugige Zone in Süd- und Mitteldeutschland und eine vorwiegend rein helläugige Zone im Norden folgt.



Augenfarben: rein hell (weiß), farbgemischt (wagerecht schraffiert), braun (senkrecht schraffiert), dunkelbraun (schwarz)

Abb. 4. Das Prinzip der geographischen Rassenstufung beim Menschen Augenfarben (nach Keiter)

Es stufen sich die europäischen Volkscharaktere von Süd nach Nord und andererseits von West nach Ost schrittweise ab. Außer den Rassentypen spricht auch v. Eickstedt von einem Gautypus als Mittelglied zwischen rassischem und rassigem, auch Hellpach[2] hat in Deutschland diesen Gautyp als besonders wichtig festgestellt. Hellpach[3] gibt eine wertvolle Charakteristik der von ihm näher untersuchten Stämme und ihrer Untergruppen, der „Schläge", des fränkischen, schwäbischen, bairischen, saxonordischen, fälischen, des Preußentums, der Randzonen und Brückenstämme. Die Fragen sind alle erst gestellt, noch nicht beantwortet, und es wäre falsch, sich von der (verfrühten) Anwendung noch nicht einwandfreier wissenschaftlicher Feststellung auf andere und besonders so empfindliche

rassen in Europa, die nordische und die mediterrane, usw. — Hellpach, a. a. O., S. 136, zweifelt, ob ostisch und alpin gleichzusetzen ist, wie es Günther tut, er zweifelt, ob die alpine Rasse überhaupt eine Rasse ist oder nur ein eurysomer Konstitutionstyp: ähnlich möchte Hellpach von den nordischen Rassen, der balto-, saxo- und dalonordischen, den Kernschlag im fälischen, dalischen Typus sehen und den saxo- oder teutonordischen Typus als schmalwüchsigen, den ostbaltischen als kleinwüchsigen „Spielschlag" gelten lassen, den dinarischen Typus aber als Varietas adrio-balcanica der mediterranen Großrasse.

[1] a. a. O., 1941, S. 159f. Über Keiters „Kulturbiologie" und seine Einbeziehung der Musik in dieselbe wird an anderer Stelle zu sprechen sein.

[2] Sitzungsber. der Heidelberger Akad. d. Wiss., phil. Klasse, 1925/26.

[3] In der zitierten Deutschen Physiognomik 1942. Die Grenzen nach Stämmen, die Hellpach hier nach ihrem Gesicht untersucht, und Rassen decken sich dabei vielfach nicht, da z. B. das schwäbische Gesicht den Bereich der nordischen, mediterranen und alpinen Rassen umfaßt, wobei die Frage offengelassen wird, ob nicht das Bergland eine Umkonstitutionierung dieser Rassen verursacht, welche die Farbe nicht, die Form und Masse dagegen verändert, verrundlicht.

geisteswissenschaftliche Gebiete wie die Kunstwissenschaft ersprießliche Resultate zu versprechen.

Wichtiger als die Versuche der Erklärung von Musikerpersönlichkeiten und Musikwerken nach noch unsicheren rassenpsychologischen Theorien wäre eine systematische Untersuchung nationaler Stile und Typen, die weniger die Gefahr einer analytischen Zersetzung in rassische Einzelelemente als vielmehr, unter vorsichtiger Verwendung rassentheoretischer allgemeiner Grundlagen, eine Zusammenfassung rassischer und völkischer Eigenheiten nationaler Prägung bringen könnte. Die Nationen sind bekanntlich rassisch gemischt, und Volk oder Nation sind nicht durch Rassengrenzen zusammengehalten, sondern durch Sprach-, Schicksal- und Geschichtsgemeinschaft. Die über die nationalen Grenzen hinausgreifenden Rassen stellen ein Element der Bindung und der Verständigungsmöglichkeit in den Kulturen zwischen den Nationen dar. (Die Abgrenzung der Begriffe Nation und Volk sei hier nicht weiter beachtet[1].) Deutsche, französische, italienische, spanische Musik unterscheiden sich voneinander nicht nur in den sogenannten „nationalen" Musiken, am deutlichsten in stark bewegungsmäßigen, hier allerdings vorwiegend rassenmäßig bedingten Formen, vor allen Dingen Tänzen, sondern für feinere Ohren auch in stilverwandter Kunstmusik. Der „nordisch-dinarische" Monteverdi und der „nordisch-dinarische" Schütz oder Haßler — rassisch, somatisch und zeitstilistisch ähnlich — unterscheiden sich doch ganz bedeutend in der Musik, nicht nur durch ihre „persönliche Note", sondern eben in nationaler Hinsicht. Das nationale Element erwächst wohl auf bestimmter rassischer Grundlage, bedeutet aber doch darüber hinaus noch eine eigene nationale und völkische Entwicklung. Andererseits wirkt der Zeitstil über nationale und Rassengrenzen hinaus recht assimilierend, so daß z. B. Angehörige verschiedener Rassen und Völker, aber gleicher Zeit, sich stärker ähneln als Angehörige derselben Rassen und Völker, aber verschiedener Zeiten. Es wirken eben mehrere Faktoren bei der Stilbildung mit, zu denen noch die Schulen gehören[2], vor allen Dingen aber ein Faktor, der bei solchen typologischen Untersuchungen gerne außer acht gelassen wird: die das höchste Glück der Erdenkinder bildende Persönlichkeit (biologisch: das Individuum mit beträchtlicher Variationsbreite gegenüber dem Typus).

Heute bietet sich dem Forscher eine Reihe von Methoden dar, welche die Erkenntnis der Musik und des Musikers fördern wollen, indem sie, ähnlich wie die Rassenlehre, vom Körper ausgehen. Zunächst wären die Typologien zu nennen, die auf dem Gebiete der Musikbetrachtung erwachsen sind. Ich glaube nicht, daß die Rutzsche Typenlehre, von Joseph und Clara Rutz in der Praxis entdeckt, vom Sohne Ottmar Rutz[3] ausgebaut, als wissenschaftliche Methode angesprochen werden kann, trotz vielleicht für die Praxis brauchbarer Beobachtungen. Die letzte Arbeit von Ottmar Rutz[4] läßt bedauern, daß die Erkenntnisse nicht zu einer wissenschaftlichen Weiterarbeit geführt haben. Eine wissenschaftliche Erforschung

---

[1] Sehr gut bei Hellpach, Physiognomik a. a. O., S. 8—14, Völker-Stämme — „Schläge", wo das Durch- und Nebeneinander als Werdeprozeß begriffen ist. S. 79.

[2] Vgl. Engel, „Das Deutsche in der Musik" und „Musik, Stamm und Landschaft", Deutsche Musikkultur 1938, S. 165 und 1939, S. 57.

[3] Ottmar Rutz, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911.

[4] Ottmar Rutz, Grundlage einer psychologischen Rassenkunde, Tübingen 1934.

der musikalischen Bewegungsprobleme erstrebt Wilhelm Heinitz[1]. Es scheint mir aber, wie bei den Arbeiten Gustav Beckings[2], dessen Rhythmusforschung sicher auf feiner Stileinfühlung beruht, eine Grundtatsache außer acht gelassen: daß nämlich verschiedenartige Typen der zu erkennenden Objekte festgestellt werden, die Verschiedenartigkeit der erkennenden Subjekte aber übersehen wird, und daß, im Bilde der Akustik gesprochen, jeder Resonator eine bestimmte Eigenfrequenz hat, während die „physiologische Resonanz" von Heinitz[3] in jeder Versuchsperson einen gleichfrequenten Resonator voraussetzt. Mit anderen Worten, es handelt sich bei Becking wie Heinitz nicht um wissenschaftliche Methoden mit allgemeingültigen allgemein anwendbaren festen Maßstäben, sondern um Feststellungen subjektiver Art auf Grund subtiler Einfühlungsempfindungen, die an ganz bestimmte physische und konstitutionelle Typen der Beobachter gebunden sind.

Die genannten methodischen Versuche von Rutz, Becking, Heinitz, die innerhalb der Musikforschung entstanden sind, sind mehr künstlerisch einfühlend als wissenschaftlich allgemeingültig. Nun bietet aber die Wissenschaft doch mancherlei Typenlehren, welche für die Musikforschung von größter Bedeutung werden könnten, wenn sie auch oder gerade weil sie vom Allgemeinen, nicht vom im besonderen Musikalischen ausgehen.

Die gesichertste dieser Typologien ist die Konstitutionstypologie Ernst Kretschmers[4]. Kretschmer erkannte Zusammenhänge zwischen Konstitution und Charakter. Er fand sie zunächst zwischen Körperbau und Geisteskrankheiten, nämlich das Gebundensein von zirkulärem (manisch-depressivem) Irresein an den pyknischen (gedrängt-wüchsigen) und das Gebundensein von Schizophrenie an einerseits den asthenisch-leptosomen (schwachwüchsig-feingliedrigen) und andererseits den athletischen (kraftwüchsigen) Körperbau. Diese Zusammenhänge, die inzwischen an einem riesigen Material über die ganze Welt und unabhängig von rassischen Verhältnissen weiterhin als allgemeingültig erwiesen sind, finden sich nicht nur bei Kranken und vorübergehend Kranken, sondern sie gelten entsprechend auch bei Gesunden. Charakter und Temperament sind an Körperbauformen weitgehend gebunden. Kretschmer nennt die zwei Gruppen Zyklothyme-Zykloide

---

[1] W. Heinitz, Verzeichnis der in den Jahren 1915—1936 veröffentlichten wissenschaftlichen Arbeiten, dazu Nachtrag (Maschinenschrift).

[2] Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, 1928.

[3] Methode und Einstellung muß allerdings oft Befremden hervorrufen. Was soll man dazu sagen, wenn Heinitz (Vox, Mitteilungen aus dem phonetischen Laboratorium der Hansischen Universität zu Hamburg, 21. Jahrgang, S. 30f., 1935) aus Phonogrammen von Negermelodien durch Anhören und Mitbewegung, was Heinitz „Physiologische Resonanz" nennt, nicht nur die Atembewegung des Urhebers der Melodie erkennen will, sondern auch seine Kopfhaltung, Armhaltung, Handhaltung, Kniehaltung, Fußhaltung (im besonderen: Ganztritt, Druck auf die innere Sohlenleiste, aber mehr nach der Fußachse zu), weiter noch die vermutliche Körperform (z. B. schlank, etwa 1,70 m) und Größe, vermutliche Armlänge (z. B. etwas länger als 70 cm), vermutliche Schädelform, vermutliche Stirnhöhle, vermutliche Nasenform, im letzteren Falle aus einem Phonogramm, sogar aus einer Melodie, nicht nur die Nasenform des vermeintlichen Urhebers der Melodie (leicht gebogen), sondern auch die andersartige des Sängers der Melodie (Breitenspannung) (!).

[4] Ernst Kretschmer, Körperbau und Charakter, Berlin 1941[13/14]. Ders., Geniale Menschen, Berlin 1931[2]. Gegen die Kretschmersche Typologie, insbesondere gegen den Begriff der Schizothymen wendet sich unter anderem Jaensch (Gegentypus, Titel s. u., S. 450f). Schizophrenie sei durchaus nicht ein einseitig gesteigerter Charaktertypus, sondern ein Krankheitsprozeß, der anscheinend auch ein vorher gesundes Gehirn befallen kann (im Anschluß an O. Bumke). Vgl. auch Oswald Bumke, Gedanken über die Seele, Berlin 1941, S. 300ff.

und Schizothyme-Schizoide als „Kennworte für große, allgemeine Biotypen, die in sich die große Masse gesunder Individuen mit den ganz vereinzelt dazwischen gestreuten zugehörigen Psychosen umfassen“[1]. Er gibt folgende Darstellung der Temperamente:

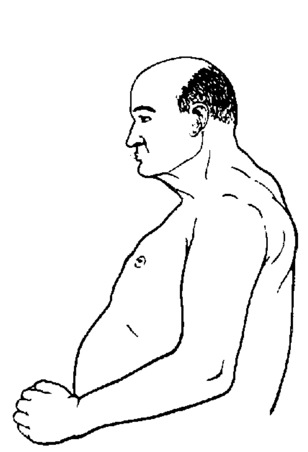


Abb. 5. Pyknischer Typ. Profil (schematisch). Nach Kretschmer

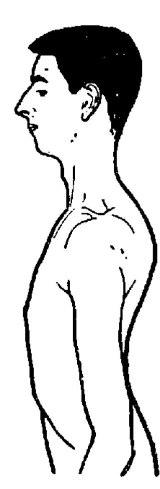


Abb. 6. Leptosomer (asthenischer) Typ (schemat.). Profil. Nach Kretschmer

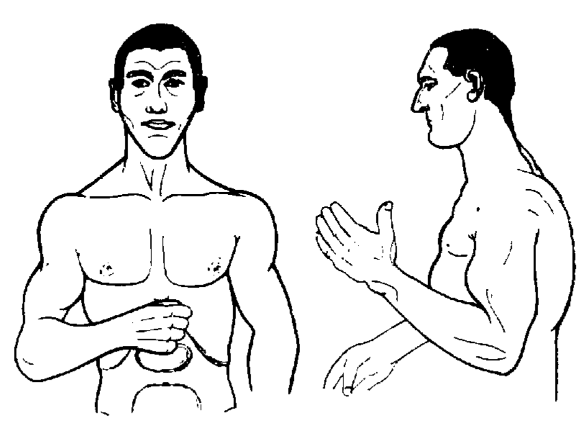


Abb. 7. Athletischer Typ (schematisch). Nach Kretschmer

	Zyklothymiker	Schizothymiker
Psychästhesie und Stimmung	diästhetische Proportion zwischen gehoben (heiter) und depressiv (traurig)	psychästhetische Proportion, zwischen hyperästhetisch (empfindlich) und anästhetisch (kühl)
Psychisches Tempo	schwingende Temperamentskurve: zwischen beweglich und behäbig	springende Temperamentskurve: zwischen sprunghaft und zäh, alternative Denk- und Fühlweise
Psychomotilität	reizadäquat, rund, natürlich, weich	öfters reizinadäquat: verhalten, lahm, gesperrt, steif usw.
Affiner Körperbau	pyknisch	leptosom, athletisch, dysplastisch und ihre Mischungen

Über die Begabungen gibt Kretschmer folgende Zusammenstellung:

	Zyklothymiker	Schizothymiker
Dichter	Realisten Humoristen	Pathetiker Romantiker Formkünstler
Forscher	Anschaulich beschreibende Empiriker	Exakte Logiker Systematiker Metaphysiker
Führer	Derbe Draufgänger Flotte Organisatoren Verständige Vermittler	Reine Idealisten Despoten und Fanatiker Kalte Rechner

Kretschmer hat in überaus feinfühliger Weise geniale Menschen, insbesondere Dichter, auf die Korrelation von Körperbau und Charakter in Lebensform und Werk untersucht. Seine also gegebenen Charakteristiken sind fesselnd zu lesen, übrigens auch diejenigen der Forscher und Führer. Das Bild so manches Dichters

[1] Kretschmer, a. a. O., S. 176.

rundet sich für unsere Betrachtung ab, und auch Stil- und Zeitgeschehen werden neuartig erhellt. Fast alle Genialen sind Legierungen. Zyklothyme Temperamente haben Realisten und Humoristen, Luther, Liselotte von der Pfalz, Goethes Mutter, Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf, Fritz Reuter, Hermann Kurz, Heinrich Seidel, als Grenztypen J. P. Hebel und Wilhelm Busch. Die Übergangsformen zu der Gruppe der Geistreichen, Sarkastischen, Ironischen und Satirischen, Heine (J.), Voltaire, Friedrich der Große, Nietzsche, die Kerngruppe der schizothymen Dichtertemperamente bilden Schiller, Körner, Uhland, Tasso, Hölderlin, Novalis, Platen und die tragischen Dramatiker Grillparzer, Hebbel, Kleist, Ludwig, Grabbe. Überaus reizvoll ist auch eine (von Kretschmer nicht vorgenommene) Betrachtung der Musiker nach Kretschmers Typologie. Hier seien ein paar Fälle herausgegriffen.

Reine Typen sind auch unter genialen Musikern selten. Ein reines Beispiel eines Schizothymen stellt C. M. v. Weber dar. Sein bestes Porträt zeigt den charakteristischen Turmschädel und Winkelnase (s. Abb. 8). Sein Körperbau ist leptosom-asthenisch, er war Phthisiker (starb auch an Phthisis). Er hatte die für diesen Typ stimmenden langen Extremitäten und konnte bekanntlich auf der Klaviatur mühelos die Duodezime spannen. Weber ist Romantiker par excellence, Dramatiker, Pathetiker. Seine ausgesprochene Neigung, Musik in bewegten Bildern zu sehen, wie sie sich z. B. zu erkennen gibt, als er seinem Schüler Benedikt das Programm zu seinem Konzertstück für Klavier und Orchester diktierte, paßt ebenfalls hierher. Dieses Konzertstück ist geradezu eine dramatische Szene, wie ich sie nannte[1], wie die Rezia-Szene des „Oberon"; nur daß die Heldin hier nicht in Worten singt, sondern durch das Klavier symbolisiert wird. Auch diese Analogie zu dramatischen Szenen läßt erkennen, daß Weber wie Wagner beim Komponieren Szenen erst bildhaft sieht (s. u.). Es paßt zu diesem Bilde, wenn der Sohn Weber den „Mann der ersten Omina und ersten Eindrücke" nennt[2], da Omina für diesen Typus des Synästhetikers nach Jaensch (s. u.) charakteristisch sind, auch die seltame Mischung von Genialität und Pedanterie in äußeren Dingen. Der Vater war eine extravagante Natur, Hochstapler und moralisch defekt.



Abb. 8

Weber als Konstitutionstyp verwandt ist Chopin, asthenisch-leptosomer Körperbau, Phthisiker wie Weber, hypersensibel, feinnervig, exzentrisch, dabei glühender Pathetiker, ausgesprochener Schizothymiker. Er hatte schauspielerische Begabung. Auch Liszt gleicht diesen beiden, auch er leptosom-asthenisch, mit ungemein langen Extremitäten und besonders riesigen Händen ausgestattet, extravagant, ein „Feuerkopf", in seiner Jugend religiöser Schwärmer, der ins Kloster wollte, statt dessen aber dauernd exzentrische Liebesabenteuer hatte,

---

[1] Hans Engel, Das Instrumentalkonzert (Führer durch den Konzertsaal, begonnen durch Hermann Kretzschmar, Bd. 3), 1932, S. 324. [2] Zitiert E. Kroll, Weber, 1934, S. 49. — Abb. 8 nach E. Kroll, C. M. v. W., Sein Leben in Bildern, 1936, Abb. 34.

voller revolutionärer Ideen, erotisch übersensibel, leicht erregbar, dabei aber auch noch glatt, gewandt, nicht ganz durchsichtig. Auch seine Kunst zeigt alle diese Charakterzüge, sie ist genial, neuartig. Liszt, wie Weber Synästhetiker, war glühender Freund der Literatur und Malerei, liebt düster-gewaltige Landschaften, Lektüre wie Dante, Hamlet, Faust.

„Liszt ist ein Romantiker in der Musik, er haßt die Formen, die Hemmungen, die eintönigen Abschnitte, kurz, die zivilisierte Musik; er bedarf der Größe, der Weite, der Freiheit, der Unermeßlichkeit, so wie sie seinem Geiste und seiner Seele innewohnen. Es sind die starken und wahren Empfindungen, die Leidenschaften und heftigen Eindrücke, die er wiederzugeben sucht: den Schrecken, die Angst, das Grauen, die Empörung, die Verzweiflung, die bis zum Wahnsinn gesteigerte Liebe", schreibt eine verstehende Beobachterin[1]. Der junge Liszt will, daß „die Grundgesetze der Kunst mit den sittlichen und geistigen in ein und dieselbe Einheit zusammenfließen", träumt von Weltverbesserung im Anschluß an Saint-Simon und Abbé Lamennais, er will die „Instrumentalmusik" nicht mehr „eine einfache Zusammenstellung von Tönen" sein lassen, „sondern eine poetische Sprache, die mehr als die Poesie selbst geeignet ist, alles das auszudrükken ... was sich in den unzulänglichen Tiefen unstillbarer Sehnsucht, unendlicher Ahnungen bewegt"[2].

Es ist ganz bezeichnend, daß alle diese Charaktere in der stilistischen Richtung sich nahekommen, und daß eine Epoche eine Häufung solcher ausgesprochen schizothymer, oft mit ausgesprochen psychopathischen Zügen behafteter Genialen bringt, die eine ganz bestimmte Richtung der mehr auf französischem Boden beheimateten, grellen, das Schauerliche, Dämonische liebenden Romantik verkörpern. Liszt zeigt im Äußeren im späten Alter andere Züge, sein Gesicht wird bäuerlicher, derber, ein leichter zyklothymer (athletischer?) Einschlag tritt stärker in Erscheinung.

Zu dieser Gruppe gehört, nicht nur stilistisch, sondern auch typologisch gesehen, Berlioz. Der Komponist einer extremen Richtung, die das Schauerliche bevorzugt und manische Zustände des Haschisch-Rauchers als künstlerischen Vorwurf nimmt, zeigt auch als Mensch dieselbe Neigung zur Phantastik, die sich auch in seinen Unternehmungen von Massenkonzerten offenbart.

In seiner Selbstbiographie[3] schildert er geradezu beispielhaft schizothyme Empfindungen, die er analysiert. Er nennt seine „grausame, wenn man will moralische, nervöse, eingebildete Krankheit: das Leiden der Vereinsamung". Im Alter von 16 Jahren hat er „den ersten Anfall: tiefer Friede ... dumpfes Schlagen meines Herzens ... das Leben war augenscheinlich außerhalb meines Wissens, weit, sehr weit ... Schnell, schnell, Flügel! ... den Raum zu verschlingen! ... ich muß sehen, ich muß bewundern! ... ich brauche Liebe, Begeisterung, glühende Umarmung ... ich verlange nach dem großen Leben! ... aber ich bin nur ein schwerer, an die Erde gefesselter Körper!" Berlioz beschreibt diese Anfälle, „deren Heftigkeit mit jedem Tage zunimmt": „Eine Leere bildet sich um meine keuchende Brust, und es ist, als ob mein Herz unter der Wirkung einer unwiderstehlich sengenden Kraft verdunsten und sich bis zur Auflösung ausdehnen wolle. Dann wird die Haut meines ganzen Körpers schmerzhaft und heiß; ich glühe von Kopf bis zu Fuß. Ich möchte schreien, möchte meine Freunde, je selbst Gleichgültige zu Hilfe rufen, damit sie mich trösten, mich hüten, mich verteidigen, mich vor der Zerstörung schützen, mein Leben zurückhalten, das nach den vier Himmelsrichtungen entfliehen will ..." „Dieser Zustand ist nicht der Spleen, er zieht ihn aber später nach sich: er ist das Sieden, das Verdunsten des Herzens, der Sinne, des Gehirns, des Nervenfluidums. Der Spleen ist das Gefrieren von dem allen, er ist der Eisklumpen." „Es gibt übrigens zwei Arten von Spleen; der eine ist ironisch, spöttisch, zornig, heftig, haßerfüllt; der andere verschlossen und finster, verlangt nur nach Untätigkeit, Schweigen, Einsamkeit und Schlaf. Wer ihm zur Beute fällt, dem wird alles gleichgültig, der Zusammensturz einer Welt könnte ihn kaum rühren. In solchem Zustande wünsche ich, die Erde wäre eine mit Pulver gefüllte Kugel, und ich könnte sie zum Spaß in Brand stecken." Typisch schizothym. Hier sind es nur Wünsche, bei Kranken werden es unerwartete Taten. Seine Lebensführung zeigt ganz ähnliche Züge. Berlioz war stets in Feuer, Gounod und Rouget de Lisle vergleichen ihn mit einem Vulkan. Im Liebesleben kannte er keine Schranken, keine Selbstbeherrschung. Dabei schlagen

---

[1] Hans Engel, Franz Liszt (Unsterbliche Tonkunst), Potsdam 1936, S. 21.
[2] Hans Engel, a. a. O., S. 71.
[3] Hektor Berlioz, Literarische Werke. 1. Gesamtausgabe. 1. Bd. Memoiren I. Aus dem Französischen übersetzt von Elly Ellès. Leipzig 1903, S. 304/306.

seine Empfindungen kennzeichnenderweise in Eiseskälte um. Er ist leicht beeindruckbar, pathologische Mehr- und Überwertigkeitsgefühle sind mit pathologischen Minderwertigkeitsgefühlen vereinigt. „Die Musik versetzt mich in Fieber, sie erschüttert meine Nerven ... die Gemütsbewegung, welche in direktem Verhältnis mit der Gewalt und der Größe der Ideen des Komponisten wächst, erzeugt bald eine seltsame Aufregung meines Blutes; die Pulse schlagen heftig; Tränen, welche für gewöhnlich das Ende des Paroxysmus ankündigen, sind oft auch nur die Vorläufer eines noch um vieles gesteigerten Anfalles. In letzterem Falle tritt eine krankhafte Zusammenziehung der Muskeln ein, ein Zittern in allen Gliedern, ein völliges Absterben der Hände und Füße, eine teilweise Lähmung der Gesichts- und Gehörnerven, ich sehe nichts, ich höre nur wenig mehr ... Schwindel ... halbe Bewußtlosigkeit.“ Er leidet ohne greifbaren Grund (1843). Heftige Schmerzanfälle intermittierenden Charakters, die auf Gemütserschütterungen hin zunehmen oder bei angenehmen Anregungen verschwinden, verfolgen ihn. Dazu leidet er sein ganzes Leben unter der Qual der Vereinsamung. „Mein Leben ist ein Roman, der mich sehr interessiert.“ Diese typische Einstellung des Hysterischen kommt auch in seinen stark von der Phantasie korrigierten Selbstdarstellungen zum Ausdruck, z. B. in dem ins Schauspielerhafte umgeschlagenen Mordplan gegen seine ehemalige Braut Camilla Mooke. Schlafanfälle und Dämmerzustände lassen außerdem auch Epilepsie als wahrscheinlich erscheinen[1].

Ganz bezeichnend ist die Ablehnung, welche die letztgenannten erregten von den sanfteren, idyllischeren Romantikern erfahren, da sie zugleich Ablehnung und Nichtverstehen zwischen den gegensätzlichen Konstitutionstypen kennzeichnen. Robert Schumann ist Pykniker, zyklothym, gütig, weich, Kinderfreund, naiv (z. B. gegenüber Heines schizothymer [wohl auch jüdischer] Selbstironie in den von ihm komponierten Liedern), mit gütigem Kinderblick, Märchenfreund, allem Grellen abhold, deshalb auch aufgeregten Naturen wie Richard Wagner gegenüber ablehnend. Er versagt in der Oper. Seine Musik entbehrt alles Harten, Brutalen, Extremen, ist gesättigt, ohne Sinn für Orchesterfarben (im Gegensatz zu den „farbigen“ Instrumentatoren), hat eine weich fließende Rhythmik.

Von Liszt urteilt bereits Clara Schumann: „Es ist in seinem Tun eine Willkür der Ruhelosigkeit, die etwas Unheiliges hat, trotz aller moralischen Zwecke“, sie findet später, „daß ein gemeinerer Mißbrauch heiliger Formen, eine eklere Coquetterie mit den erhabensten Empfindungen zu Gunsten des Effekts nie versucht worden war“, „daß man die Lüge jeder Note anhört, jeder Bewegung ansieht“[2]. Schumann gehört zu den wenigen in Krankheit geendeten genialen psychopathischen Musikern, doch ist es nicht ganz sicher, ob seine Krankheit endogen (Dementia praecox) oder exogen (Paralyse, luetische Gehirnerkrankung) war. Auch Schumanns Sohn Ludwig wurde geisteskrank, sein Vater scheint ebenfalls schon krank gewesen zu sein (?). Schumanns einzige Schwester Emilie wurde mit 20 Jahren unheilbar geisteskrank[3], was den Verdacht auf

---

[1] Oswald Feis, Hektor Berlioz, Eine pathographische Studie, Wiesbaden 1911. Georg Göhler, Hektor Berlioz. Die Zukunft, 1905, S. 395 und 433.
Weitere Literatur bei Wilhelm Lange-Eichbaum, Genie, Irrsinn und Ruhm, München 1928. Eine geistreiche Arbeit, wenn auch recht einseitig. Die Musiker sind gut behandelt, freilich nicht immer auf Grund wertvollster Literatur. Eine ältere, aufschlußreiche Arbeit ist: Oswald Feis, Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker, Wiesbaden 1910. Es muß entschieden bestritten werden, daß jede Beachtung der leibseelischen Sphäre der Genies eine Herabminderung großer Offenbarungen bedeutet, wie das Werner Sombart, a. a. O., S. 47, meint, und daß wir uns das Verständnis der Werke erschwerten, wenn wir immerfort (!) danach forschen, was für leibseelische Gebrechen ihre Schöpfer gehabt hätten. Nicht ganz mit Unrecht warnt Sombart vor einer Überschätzung der Pathographie, in welche die Psychiater allzu leicht verfallen, wie z. B. auch Lange-Eichbaum. Man kann ein Kunstwerk nur genießend gefühlsmäßig erfassen wollen, man kann aber auch, neben dem künstlerischen Erleben her, das Kunstwerk geistig verstehen wollen. Dazu gehört eine Kenntnis der geistigen Umwelt und der Biographie des Meisters, der das Werk geschaffen hat. Es ist einfach nicht wahr, daß wir die Werke am besten verstehen, über deren Schöpfer wir gar nichts Weiteres wissen. Zur Vertiefung der Biographie gehört auch eine Erforschung der Psyche der Meister. Es ist das Recht der Wissenschaft, auf jedem möglichen Wege das Phänomen der Kunst erkennen zu wollen. In populäre Biographien gehören Pathographien allerdings nicht hinein. Vgl. allgemein auch Helga Baisch, Wahrsinn oder Wahnsinn des Genies? Sinn und Grenzen der pathographischen und psychographischen Methode in der Anthropologie des Genies (Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde, Bd. 85), 1939.

[2] Hans Engel, a. a. O., S. 55.

[3] Was in der psychiatrischen Literatur übersehen wurde.

erbliche Belastung bestätigen würde. Eine andere Frage ist es, ob Schumanns Erkrankung sein Schaffen schon längere Zeit vor seinem Zusammenbruch beeinträchtigt hat. Sie ist bekanntlich verschieden beantwortet worden, am gegensätzlichsten lauten die Urteile, die über das erst 1938 veröffentlichte Violinkonzert gefällt wurden. Jedenfalls scheint seine Krankheit, falls nicht doch Paralyse, eher zirkulärer Irrsinn der Zyklophrenen gewesen zu sein.

Zu diesen als Beispiele herausgegriffenen Genialen, die überwiegend oder doch ziemlich reine Typen darstellen — nicht als ob nicht auch bei Liszt, Weber u. a. sich nicht auch eine zyklothyme, bei Schumann eine schizothyme Komponente fände — kämen die weit zahlreicheren Fälle von Typenlegierungen. Bruckner zeigt schizothyme Züge, somatisch ist er Mischung zwischen leptosom und athletisch, psychisch mit seiner ins Monumentale, Grandiose, Pathetische gesteigerten religiösen Feierlichkeit schizothym. Seltsam ist die gänzliche Einseitigkeit seiner Begabung.

Während sonst schon ganz im allgemeinen musikalische Begabung bei Schulkindern immer an sonstige geistige, intellektuelle Begabung gebunden ist[1], die musikalischen Genialen aber durchweg auch über den Durchschnitt intellektuell begabt und von größter geistiger Regsamkeit, Auffassungsgabe und Interesse sind, steht Bruckner mit dem gänzlichen Mangel an jedem auf irgendeinen geistigen, außermusikalischen Gegenstand gerichteten Interesse nicht nur innerhalb der meist in mehreren Künsten bewanderten und selbst begabten Künstlertypen seines spätromantischen Zeitalters, sondern auch gegenüber den Musikern früherer Epochen, soweit wir über Musikalisches hinaus von ihnen wissen, völlig vereinzelt da. Schrullige Züge, seine tagebuchmäßigen Eintragungen über seine täglichen Gebetsübungen, seine Manie, sich prüfen zu lassen, seine Ehelosigkeit und die komischen Versuche, sie aufzugeben, seine auf Gebetbücher und Lieblingsbücher, wie über die Erschießung des Kaisers von Mexiko und die Tegetthoffsche Nordpolexpedition, beschränkte Lektüre[2], seine Briefe voller grotesker Beweihräucherung selbst unbedeutender Adressaten, u. a. zeigen einen psychopathischen Sonderling, der übrigens 1866—1867 an Zählmanie (er zählte alles, Blätter eines Baumes, Perlen an einem Damenkleid)[3] und 1890 an hochgradiger „Nervosität" litt.

Schizothym ist auch Wagner, der psychopathische Züge zeigt, der an sich selbst litt („Keine Kur der Welt vermag da etwas, wo nur Eines helfen würde, nämlich, wenn ich ein anderer wäre als der ich bin"), der aus seinen „ruinierten" Nerven „Hellsichtigkeit "gewinnt, den Zustand der Exaltation als für sich normal empfindet, Züge von Selbstüberschätzung, Neigung zu barocker Darstellung und Ausdrucksweise zeigte, voller Widersprüche zu Maßlosigkeiten und Extremen hinneigte („ich kann nur in Extremen leben"), von erotischen Vorstellungen so sehr beherrscht wurde, daß sogar seine theoretischen Schriften von Ausdrücken aus dem Liebesleben erfüllt sind, ein besonders starkes Zärtlichkeits- und Liebesbedürfnis besaß, dabei aber offenbar von Pubertätserinnerungen geleitet wird[4].

---

[1] Hans Koch und Helljahr Mjöen, Der Weg des Einzelnen und seine Ahnen, 1932.

[2] Friedrich Klose, Meine Lehrjahre bei Bruckner, Regensburg 1927, S. 98. Klose gibt die Schuld dieser anormalen Zustände Bruckners Enthaltsamkeit bei stark erregbarem Gefühl (mündlich dem Verf., seinem ehemaligen Schüler).

[3] Robert Haas, Bruckner, Potsdam 1934, S. 15 und 25.

[4] Wie Max Graf (Richard Wagner im „Fliegenden Holländer", Schriften zur angewandten Seelenkunde, herausgegeben von S. Freud [J.], 9. Heft, Leipzig-Wien 1911) glaubhaft macht, ist Wagners Liebesleben beherrscht durch die Erinnerung an seine Kindheit. Der Schauspieler Geyer war für ihn ein Ersatz für den verstorbenen Vater, den er nicht kennengelernt hatte. Er liebte Geyer zärtlich, noch als reifer Mann kopiert er ihn. So ist Wagners altertümliche Künstlertracht (Barett) eine Nachahmung der Tracht, welche für das Milieu, in dem Geyer seinerzeit lebte, natürlich war (Maler). An eine Vaterschaft Geyers glaubte Wagner nicht ernsthaft, er spielt vielmehr nur mit diesem Gedanken, was typische Pubertätsphantasien sind. Aus der Beziehung Geyers zu Wagners Mutter und Wagners Liebe zur Mutter, die offenbar zu ihrem Sohne überzärtlich war und seine Vorstellung von einem geliebten Weibe bestimmte, erwächst Richard Wagner die Neigung, nur verheiratete Frauen zu lieben, die er einem Manne wegnehmen muß (Jessie Lossot, Mathilde Wesendonck, Cosima v. Bülow), und auch seine Helden tun desgleichen (Hochzeit, Fliegender Holländer, Tristan, Siegmund).

„Wagners Kunst ist krank ... Die Probleme, die er auf die Bühne bringt — lauter Hysteriker-Probleme — ... Wagner est une névrose ... unsere Ärzte und Physiologen haben in Wagner ihren interessantesten Fall, zum mindesten einen sehr vollständigen ...“ meinte schon Nietzsche[1], der auch Wagners Publikum stark von Hysterischen gebildet nennt.

Auch Wagners Humorlosigkeit wie das ständige hohe Pathos und andauernd hochgeschraubte Gefühls- und Ausdrucksniveau seiner Bühnenfiguren, all das sind schizothyme Züge. Auf Kosten einer zyklothymen Komponente geht ein gewisser Zug von Behäbigkeit und (sächsischer) Gemütlichkeit und Redseligkeit. Wagner ist Synästhetiker[2], wie schon sein „Gesamtkunstwerk“ zeigt, er erfindet auch seine Musik mit dem szenischen Bild vor Augen, aus ihm heraus.

Typischer Schizothymiker ist E. Th. A. Hoffmann, seine Romane schildern ausgesprochene Schizophrenie (Doppelgänger in „Elixiere des Teufels“), in künstlerischer Exstase ist er Synästhetiker[3].

Schubert zeigt im Äußeren pyknischen Habitus, klein, untersetzt, rundlich, beweglich („mäusehaftes“ Spiel der Klavierhände). Bescheiden, linkisch, hat er — im Gegensatz zu dem in vornehmer Gesellschaft selbstbewußt auftretenden Beethoven — auch in seinem sozialen Verhalten, Verkehr mit Kunstjünglingen, Bürgermädchen, Personal des gräflichen Hauses Esterhazy in Zelesz in Ungarn, mit seinem Humor, seiner Freude an Geselligkeit, Fröhlichkeit und Tanz den Typus des Pyknikers. Aber das ist nur die eine Seite, die freilich auch einen großen Teil seines Schaffens erfüllt.

Angeblich soll Schubert seit dem 15. Jahr getrunken haben[4]. Jedenfalls war er, wie so viele Geniale, dem Trunke ergeben. Eine schizothyme Komponente hat der Tragiker Schubert weniger in den schon textlich verunglückten Opern, deren Bücher aus dem Bohème-Freundeskreis stammen, als in seinen großen Gesängen, Klaviersonaten und vor allem Symphonien der letzten Zeit. Schizothyme Anlage zeigt sich auch schon in der Hinneigung des Knaben Schubert zu großen Balladen (von Schiller u. a.) mit grausamen, schauerlichen Texten und in der Formlosigkeit ihrer weitschweifenden Kompositionen. Abwegig ist Scherings[5] Zusammenstellung der „Unvollendeten“ mit der autobiographischen Skizze „Der Traum“, schon aus psychologischen Gründen. Im ersten Satz der „Unvollendeten“ ist die Mischung von zyklothymem, im ländlerhaften, als symphonischen Gedanken zu gemütlichen zweiten Thema zutage tretendem Typus mit schizothymer, in der gewaltigen, pathetisch-tragische Spannung zeigenden Durchführung sich offenbarender Anlage beispielhaft deutlich. (Dies soll keine Anregung geben, eine Tabelle zyklothymer und schizothymer Themen aufzustellen. Vor einer solchen „einzelheitlichen“ psychologischen Betrachtung muß genau so gewarnt werden, wie oben vor einer einzelheitlichen rassenkundlichen Betrachtung gewarnt wurde.) Wie in dem genannten einzelnen Werk, so finden sich in Schuberts Gesamterscheinung als Komponist diese Gegensätze nebeneinander. In seinen Werken stehen Stücke von allertiefster Geistigkeit und Tragik (etwa Gruppe aus dem Tartarus, Wilhelm Meister), Weite des Gefühls (Allmacht) bis zu bloß freundlich-liebenswürdigem Biedermeiertum (Müllerlieder) und selbst flachester Banalität, wozu auch Gassenhauerzitate in großen Werken gehören (Wandererphantasie).

Schizothymiker ist auch Schütz, Pathetiker, Tragiker, Formkünstler; bei ihm ist nichts von Gemüthaftem, Gemütlichem zu finden, sein Alterskopf, besonders auf dem 1936 veröffentlichten neuentdeckten Porträt[6], ist Musterbeispiel eines

---

[1] Der Fall Wagner, 1888, Nietzsches Werke, Taschenausgabe, Bd. XI, S. 142.

[2] S. unten.

[3] Paul Margis, Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 6. Bd., 1910, S. 10ff. „Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt“ (Kreisleriana, 7).

[4] Feis, a. a. O. Nach Wilhelm Chezy, „Erinnerungen aus meinem Leben“, Schaffhausen 1863, Bd. 2, S. 292.

[5] Arnold Schering, Franz Schuberts Symphonie in *h*-moll und ihr Geheimnis, Würzburg o. J. (1939).

[6] Veröffentlicht von G. Schünemann in: Deutsche Musikkultur, H. 1, 1936.

asthenischen Schizothymen. Bach, Händel, Beethoven sind nur schwierig zu analysierende Legierungen, bei dem somatisch stark pyknischen Bach (das goetheähnliche angebliche Jugendbild kann nicht echt sein!, man vergleiche das Porträt des Vaters, der ganz den Typus des Sohnes zeigt) ist das schizothyme Element stark, ebenso bei Händel (pyknisch-athletische Körperform). Die Leibesfülle Bachs und Händels steht in Übereinstimmung mit der hoch- und spätbarocken Lebensfülle. Wir könnten uns etwa einen Haydn nicht in solcher Massigkeit denken. Zeitstile haben auch auf den ganzen Habitus einwirkende Kraft, sie formen auch das Gesicht[1].

Beethoven, der vom Vater (Trinker und ohne moralischen Halt[2]), wahrscheinlich auch von weiteren alkoholisierenden Vorfahren her belastet war, war ausgesprochener Psychopath, nicht allein durch sein Ohrenleiden zum Sonderling (Mißtrauen) geworden. Er trank in den letzten Lebensjahren viel. In der Kunst seiner letzten Jahre finden sich ausgesprochen psychopathische Zustände (op. 130). Es sei hier nochmals ausdrücklich betont, daß, entgegen der Meinung Unverständiger, mit derartigen Feststellungen keine Herabsetzung des Genies versucht wird. Die Größe Beethovens liegt, wie die verwandter Naturen, in der Überwindung psychischer Mängel („bionegativer“[3] Eigenschaften). Es handelt sich zudem in dieser Skizze nur um typologische, nicht um psychopathologische Bemerkungen.

Beethovens Religiosität, die keineswegs als eine dogmatische einzuengen ist, sein tragischer Humor, seine weltumfassenden Gebärden (Neunte), sein Pathos (Pathétique, Appassionata), all das ist Äußerung schizothymer Persönlichkeit. Der zyklothyme Einschlag, in der Jugendzeit in heiterer, unbeschwerter, liebenswürdig seelenvoller Musik sich zeigend, gibt dieser die seelische Wärme und Tiefe. Er geht Beethoven niemals verloren, tritt aber später doch hinter stärkerer schizothymer Kennzeichnung zurück. Es ist ganz bezeichnend, daß Zyklothymiker wie Schumann, Spohr (mit athletischem Einschlag pyknisch) und der körperlich zunächst asthenisch-leptosome, aber doch stark zykloide Beimischung zeigende Mendelssohn (J.), kurz die vorwiegend zyklothymen Idylliker den späten Beethoven nicht verstanden haben, während Wagner ihn entdeckt und die expressionistische Generation um 1900 geradezu den späten Beethoven bevorzugt.

In dieser kurzen Skizzierung wurde bereits die Frage gestreift, ob nicht in ganzen Gruppen von Genialen, die zeit- und stilmäßig zusammengehören, verwandte Konstitutionstypen zu erkennen sind, mit anderen Worten, ob zu bestimmten Zeiten und Orten der eine oder andere „Biotyp“ stärker in den Vordergrund tritt, beherrschend wird. Kretschmer[4] zeigt, daß der Romantiker überhaupt stark schizoid ist, erkennt aber, wie wir ebenfalls an der musikhistorischen Probe sehen konnten, zwei Arten von Romantikern, den Romantiker mit leidenschaftlicher Phantasie,

---

[1] Hellpach, Physiognomik, a. a. O., S. 34, spricht von gotischem Antlitz, Barockgesicht, für das er als Beispiel die Liselotte gibt, „an Körper- und Kleiderfülle barocke Erscheinung“, Tafel II.

[2] L. Schiedermair (Beethoven-Jahrbuch, 3. Jahrg., 1936, S. 20ff.) weist ihm Fälschung nach, zu der er, der alte Mann, verführt worden sei. Hier sind schon die degenerativen Züge in der Familie. Der Neffe Karl machte einen Selbstmordversuch (allerdings kann er auch von der Mutter, die Beethoven als liederliches Weib bezeichnet, wieder neu erblich belastet sein), der Sohn des Neffen Karl kam später ins Gefängnis wegen Betrug, brachte es allerdings in Amerika zu gehobener Stellung bei der Pacific-Bahn und zu Vermögen, dessen Sohn starb 1917 als Landsturmmann in Wien, „furchtbar verkommen, in Schmutz und Elend mittellos . . . total verloddert“, obwohl er intellektuell offenbar begabt war, da er mehrere Sprachen sprach und schrieb, wohl aber im Willen minderwertig. A. Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, 1924, S. 258ff. Schmidt-Görg in der Schiedermair-Festschrift „Beethoven und die Gegenwart“, 1937, S. 129 und 312.

[3] Lange-Eichbaums Ausdruck, a. a. O., S. 11.

[4] Kretschmer, a. a. O., S. 216.

Weltentrücktheit (Flucht in die Phantasiewelt, Autismus), Hyperästhesie, und den Romantiker mit breitem Übergang nach der zyklothymen Seite hin, eine eigentümlich günstige Legierung zwischen Phantastisch-Zartem und Volkstümlich-Humoristischem, etwa bei Mörike und Schwind, zu denen wir als Musiker Schumann, mit Einschränkung auch Schubert, zählen dürfen. Daß im Leben eines Genialen verschiedene Phasen durchlaufen werden können, darauf wiesen wir bei Beethoven hin. Wir müssen aber auch ganze Stilepochen als in ihren führenden Talenten konstitutionstypologisch bedingt feststellen. Der ungeheuere Wandel z. B., der sich in den drei sich folgenden Generationen von 1710, 1740 und 1770 vollzieht, diese nach Größe und Intensität des Innenlebens gewaltige Senkung vom ausdruckbeladenen Spätbarock zum galanten Stil und der Wiederanstieg zur Heftigkeit, Erregbarkeit und Tiefe des Gefühls im „Sturm und Drang" ist ein psychologisch-konstitutionelles Problem.

Mozarts Entwicklung läßt die Wechselwirkung zwischen Persönlichkeit des Genialen und Zeitgeist erkennen.

Der Knabe Mozart ist bekanntlich der erstaunlichste Fall von Frühreife, die allerdings fast bei allen Genialen anzutreffen ist[1], von wenigen Ausnahmen abgesehen, etwa Bruckner, der seine eigentlichen Leistungen mit 40, und Rameau, der sie mit 50 Jahren beginnt. Wieweit der Vater Leopold bei den größeren Werken nachgeholfen hat, ist ungewiß. Aber trotz aller Genialität ist der Wunderknabe Mozart als Komponist eben nur in einem Zeitalter möglich, das wie dieses des ausklingenden Rokoko, des galanten Stiles, selbst in Empfindungswelt und Stil ausgesprochen infantile Züge trägt. Ein Wunderknabe Mozart wäre in der Niederländischen Schule oder in der Weimarer symphonischen Dichtung nicht denkbar! Die Kompositionstechnik, der Gefühlsgehalt der Musik um 1750, soweit sie stilneu ist, auch in einzelnen Gattungen, wie dem Lied (Berliner Liederschule), der Klaviermusik „für das schöne Geschlecht", nimmt sich neben gefühlsweiten, erlebnistiefen, kunstvollen Werken des Hochbarock kindlich, um nicht zu sagen kindisch, infantil aus. Es werden beim Hörerkreis, der jetzt eben vielfach jugendlichen Weiblichkeit des neuen Bürgertums, offenbar weit geringere Persönlichkeitswerte und dementsprechend weit bescheidenere geistige und seelische Ansprüche vorausgesetzt. Mozart überwindet diesen Stil in seinen reifen Werken durch eine ganz neue Gefühlswärme und -breite. Diese Entwicklung ist nicht nur die allgemein-menschliche, durch Ausbildung und Ausreifung in der Pubertät herbeigeführte. Sie läßt sich auch in der ganzen Zeit feststellen, sie „liegt in der Luft" und ist bei allen bedeutenderen Persönlichkeiten, Dichtern (Goethe, Werther 1775) wie Musikern (Haydn, „romantische Krise" 1771) bemerkbar und ist in der Bewegung des „Sturm und Drang" mit ihrem „genialischen Treiben" übersteigert. Mozarts Persönlichkeit wandelt sich um sein 30. Jahr herum. Er wird ernster, in sich gekehrter, beschäftigt sich mit Todesgedanken (Tod seines Freundes, des Grafen Hatzfeld, 1785, Tod des Vaters 1787). Schon vorher beim Tode der Mutter in Paris 1778 hat er „melancholische Anfälle", 1791 schildert Mozart seinen inneren Zustand, „ich kann dir meine Empfindung nicht erklären", es ist „eine gewisse Leere", „die mir halt wehe tut, — ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört, immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst". „Gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper (Zauberflöte), so muß ich aufhören — es macht mir zuviel Empfindung"[2]. Das vom Schwager Lange geschaffene, unvollendete Porträt von 1791 zeigt große, durchgeistigte Züge, den typisch Leptosomen mit großer Nase, hoher Stirn, schmalem, blassem Gesicht, kleinem Kinn, etwas hervorquellende, basedowide Augen (allerdings war Mozart blauäugig, während Basedowtypen meist dunkle Augen haben). Die schizothymen Züge treten hier im Leibbild und im Seelenbild gleichermaßen hervor, sie sind gegen die Dreißig bedeutend stärker geworden. Solcher Wandel im Typus ist von Kretschmer[3] beschrieben. Der Knabe war ungemein munter, zu Späßen aufgelegt, ungewöhnlich mitteilsam („gerne verständlich erzählen" noch später), sein Affekt konnte schnell umschlagen. Seine Gedächtniskraft war ungewöhnlich, und zwar sowohl was Ansprechbarkeit wie Beharrung anbelangt, was seine Niederschrift des Miserere von Allegri nach einmaligem Hören ausweist[4]. Dabei

---

[1] Georg Schünemann, Musikerziehung, Leipzig 1930, S. 89ff. Feis, a. a. O., S. 21ff. Géza Révész, Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes, Erwin Nyiregyházi, Leipzig 1916. Ders., Das frühzeitige Auftreten der Begabung und ihre Erkennung, Leipzig 1921.

[2] Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. 1. kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair, 1914, 2. Bd., S. 347.

[3] Kretschmer, a. a. O., S. 99.

[4] Oswald Bumke, a. a. O., S. 79, spricht bei diesem Beharren im Zusammenhang mit Jaenschs

ist seine innere Konzentration erstaunlich, wie sein Komponieren zwischen verschiedenen Musizierenden zeigt[1]. Mozarts persönliches Tempo[2] war ein rasches, in Leben und Musik, als Jugendlicher zeigt er hypomanische Züge. Ob die oben genannten psychischen Störungen bereits auf seine Krankheit zurückzuführen sind, bleibe dahingestellt[3].

Es ist merkwürdig, wie die bei Mozart beobachtete Wandlung des Biotypus mindestens einen Teil des Zeitgeistes ebenfalls erfaßt. Nach der infantilen oder doch stärker pyknisch-zykloiden Kunst der Berliner Liederschule, der süddeutsch-italienischen Klaviermusik, dem Tändelnden-Graziösen-Galanten, der Opera buffa des Neuneapolitanismus, kommt nun das Zeitalter des „subjektiv-erregten Kontraststiles" (Schering) mit schizothymer Gefühlswelt, von Rousseau, der geisteskranker Schizophrener war, über die Sturm-und-Drang-„Genies" bis zu Hoffmann, Weber hin. Natürlich blieb eine pyknische Typenkunst des Gemütlichen, Behaglichen bestehen, aber sie ist nicht mehr zeitbeherrschend, und die zeitbestimmenden Leistungen gehören ihr nicht an.

Kretschmers Konstitutionstypologie läßt gewisse Parallelen mit einer Rassentypologie erkennen. Er selbst hat sich zu dieser Frage nur vorsichtig geäußert[4]. Zwar kehren die Typen durch alle Rassen hindurch wieder, doch herrschen in den Rassen bestimmte Konstitutionstypen vor, die alpine Rasse zeigt noch zyklothym-pyknische, die nordische und „westische" Rasse mehr schizothym-leptosome Konstitution. Die europäischen Völker, die in ihrer Mischung den stärksten alpinen Rassenzusatz aufweisen, haben in der Musik die bedeutendsten Leistungen hervorgebracht, Deutsche, Sachsen-Thüringer, in Italien die Oberitaliener. Rittershaus[5] hat die Leptosomen (in drei Wuchsgrößen) unter anderem bei der nordischen, westischen, die Athletischen unter anderem bei der dinarischen, die Pyknischen bei der fälischen und turanischen Rasse vorherrschend geglaubt, v. Eickstedt[6] findet Andide, Alpine und Osteuropide mehr pyknisch, Nilotide, Nordide, Dinaride mehr asthenisch. Der Wert dieser Zuordnung bleibt fraglich[7].

Außer Kretschmers Konstitutionstypologie haben noch andere Typologien psychologischer Herkunft Bedeutung gewonnen und wären von der biologisch-psychologisch eingestellten Musikwissenschaft zu beachten. In einem ausgebauten System, freilich nicht ohne sich in vielen folgenden Erweiterungen dieses Systems immer mehr zu widersprechen, hat E. R. Jaensch seine Typenlehre[8] entwickelt.

Eidetik von Anschauungsbildern, welche die Messe offenbar in ihm hinterlassen habe. Der Ausdruck Anschauungsbilder ist hier nicht der richtige, denn es handelt sich nicht um Optisches, man müßte lebendige Nachklänge sagen. Über diese der Eidetik entsprechenden akustischen Erscheinungen liegen Untersuchungen bisher nicht vor.

[1] Brief vom 24. August 1771, Gesamtausgabe, Bd. 1, S. 30. Ähnliches wird von Schubert und vielen anderen Musikern berichtet.

[2] Darüber weiter unten.

[3] Die Todesursache Mozarts war, wie schon Barraud 1905 und Dr. Kasseroller in einem Salzburger Vortrag (Paumgartner, Mozart, 1940, S. 623) und neuerdings Ralph Szametz, Diss., Frankfurt 1936: Hat Mozart eine Psychose durchgemacht? feststellen, wahrscheinlich chronische Nephritis mit folgender Herzdekompensation, Folge eines Scharlachs, den Mozart sich als Knabe in Holland geholt hatte. Die psychische Störung der letzten Lebenszeit geht darauf zurück (?).

[4] Geniale Menschen, S. 90ff.

[5] Rittershaus, Konstitution oder Rasse? München 1936.

[6] a. a. O., S. 59ff.

[7] Bruchhagen, a. a. O., S. 75. Vgl. Hellpach, siehe das S. 134 unter 3 Gesagte.

[8] E. R. Jaensch, Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und ihre Struktur im Jugendalter, Leipzig 1932. Ders., Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode, Leipzig 1925.

Jaensch unterscheidet zwei Grundformen, den integrierten und den desintegrierten.

Unter „Integration" versteht Jaensch die wechselseitige Durchdringung und das ungetrennte Zusammenwirken der Faktoren. Er unterscheidet drei Grade der Integration bis zur Desintegration. J_1 ist stärker nach außen gerichtete Integration, die aber eine solche nach innen nicht vermissen läßt[1]. In der Durchdringung von Objekt und Subjekt, die Jaensch „Kohärenz" nennt, überwiegt das Subjekt. J_1 ist freundlich, fröhlich, naiv, geradezu kindlich-offenen Gesichtes, das Auge glänzt, aufgeschlossen, gesellig, instinktsicher, mehr Natur- als Kunstmensch, macht das Alltägliche poetisch, Optimist. J_2 ist mehr nach innen gerichtet. Bei ihm entsteht eine Kluft zwischen Poesie und Leben, er kennt religiöse Kämpfe, Konflikt zwischen Herz und Kopf, sein Ideal ist der heroische Mensch. J_1 ist rhythmisch, macht bei Musik Bewegungen, hat kinästhetische Bewegungsbilder, ermüdet leicht. J_1 und J_2 sind der von Schiller definierte Gegensatz zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, Goethe ist J_1: „Mein Anschauen ist Denken, mein Denken Anschauung". Schiller J_2 reflektiert. J_3 geht zum Desintegrierten über. Ihn charakterisiert Abstand, Leistung, Unaufgeschlossenheit, moralische Bewertung von Personen, eine feste Lebenslinie. Der Desintegrierte übt im Takt, der Integrierte schwingt im Rhythmus. Die abgewogene und zielgerichtete, jede unnötige Motorik vermeidende Art des nordischen Menschen ist die des desintegrierten oder wenigstens nicht stärker nach außen hin integrierten Menschen. Der Süden ist durchweg stärker integriert, was zu völkerpsychologischen Beobachtungen führt, der Süddeutsche, der Westdeutsche stärker als der Norddeutsche, der Franzose stärker als der Westdeutsche, der Südfranzose stärker als der Nordfranzose usf. Das Gegenstück zum Desintegrierten ist der Synästhetiker (S). Bei ihm überwiegt das Subjekt vollständig, er ist „Autist" (Bleuler). Er hat unendlich feine Innenweltreflexe, tausend Gefühlchen, aber kein Gefühl, „Esprit" statt Geist. In dem Paar J_1 und S erkennen wir eine Ähnlichkeit mit dem Gegensatz zwischen zyklothymer und schizothymer Konstitution, Farbseher, Formseher. J_1 und J_2 wurden früher von Jaensch auch in dem Gegensatzpaar „basedowid" und „tetanoid", B und T, gefaßt, jener zur Basedowschen Krankheit, dieser zu tetanoiden Zuständen disponiert. Der B-Typ beseelt die dingliche Außenwelt, er ist Dingen hingegeben, die der Wertsphäre nicht angehören, er empfindet Bilder mit Leibhaftigkeit, Bilder setzen sich in Handlungen um. Die Anschauungsbilder des „Eidetikers", die etwas anderes sind als Vorstellungen, die er äußerlich objektiv wahrnimmt, die aktiv und passiv sein können und bis zu 7 Minuten dauern, sind größer als die geschauten Bilder, haben stärkere Farben. Er hat Halluzinationen, er ist seelisch labil, suggestibel. Diskursives Denken ist ihm fremd, er ist gewisser wissenschaftlicher Leistungen unfähig. Er lebt ein inneres Leben, die Wirklichkeit ist ihm Traumwelt. Dieses Phänomen des „Eidetikers" war Jaenschs erste bedeutsame Entdeckung.

Der „Synästhetiker" hat Doppelempfindung, Reize des einen Sinnes können von Vorstellungen oder Reizen anderer Sinne begleitet sein, er kann Töne in Farben hören (Photismen), aber auch Geruch—Geschmack, Gesicht—Geschmack können verbunden sein, auch bei Vokalen, Namen, Geschmäckern können Farbempfindungen entstehen. Bei Musik sieht er Bilder-Szenen. Bilder werden lebendig beim Anschauen.

Später unterschied dann Jaensch zwei Formen des S-Typus, S_1 und S_2, letzteren als höher differenzierten, lytischen Typus. Diesen S-Typus sieht Jaensch „unzweifelhaft als menschliche Grundform" an, die weder den Zyklothymen noch den Schizothymen Kretschmers zuzurechnen ist. S_1 wird wieder in Untertypen vital und hysterisch geschieden. Eine Legierung von S_1 und J_1 ist künstlerisch fruchtbar und war z. B. Grundlage der französischen Klassik. In der künstlerischen Begabung ist beim S-Typ die Tendenz der Symbolisierung deutlich, was höchst bedeutsam für die Zusammenhänge zwischen Typus und musikalischem Symbol ist. Die Neigung zur Synästhesie ist nur ein Sonderfall allgemeiner Symbolisierungstendenz. Der S_2-Typ hängt mit Tuberkulose zusammen, zum Ausbruch gekommener oder latenter (der Jaensch eine ungeheure Verbreitung zumißt). Hier gäbe es doch wieder jene weitere Übereinstimmung mit Kretschmers Schizothymie und Schizophrenie, die häufig mit Tuberkulose zusammenhängen.

Die Bedeutung dieser Typologie für jede Musikforschung braucht nicht erst betont zu werden. Man braucht bloß das Wort „Programmusik" zu nennen, in allen ihren Stufen vom unbestimmten, nur deklarierten Programm bis zur theater-

---

Ders. (und Mitarbeiter), Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und die Grundlagen der menschlichen Erkenntnis, 1. Teil, 2. Aufl., 1927, 2. Bd., Leipzig 1931. Ders., Der Gegentypus, Psychologisch-antropologische Grundlagen deutscher Kulturphilosophie, ausgehend von dem, was wir überwinden wollen (Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde, Beiheft 75), Leipzig 1938.

[1] Allerdings ist Jaensch zu einer immer größeren Zahl von Typen seines „offenen" Systems gekommen, in dem er noch bei den einzelnen Typen, so bei S_1, vital, hysterisch u. a. unterscheidet. Er nennt sein System offen in Polemik gegen Kretschmer, dem er starre Klassifizierung vorwirft. Besonders in der Schrift „Der Gegentypus" differenziert er den S-Typus weiter.

mäßigen, szenenmäßig vorgestellten Bewegungsmusik und Vorgangs-Illustration jener „Tonmalerei", vom primitiven Klavierstück der Virginalisten bis zum Gesamtkunstwerk R. Wagners (nach Jaensch S_1-Typ), ebenso die Vorgänge beim Hören von Musik von „rein musikalischem" Genuß, vom Genuß mit aufgeregter, außermusikalischer Phantasie bis zu dem Hören, bei dem der Hörer in der Musik immer Vorgänge, Erlebnisse, Geschichten sehen muß, um sie zu verstehen. Die Musikführerweis' zählt hierher, auch die menschliche Geschichten durch dynamische Vorgänge ersetzen wollenden „angewandten" Musikästhetiken[1]. Die Wandlungen der ganzen Musikgeschichte sind durch dieses Verhältnis synästhetischer Art zwischen Musik und Vorstellungswelt bestimmt. Dabei muß man wohl auch unterscheiden zwischen wirklich erlebten Bildern des echten S-Typ, die gegenüber realen Bildern noch intensiv wirkender sind, und bloß vorgestellten, gedachten.

Impressionistische Musik, z. B. Debussy, löst auch beim gering-synästhetischen Hörer zwar keine Vorstellungsbilder, aber doch Vorstellungen von Bildern aus, wie Vorstellungen von Empfindungen von Farbe, Geruch, Landschaftsmilieu u. a. Wenn ein zeitgenössischer Forscher alle Musik nur als Bewegungsvorgänge und Szenen, alle instrumentale Musik nur als Vokalmusik mit verschwiegenem, aber eben vom Komponisten ausgedeuteten und vom Deuter wieder zu suchenden Text versteht, so handelt es sich eben bei dem Forscher selbst um einen Fall von Synästhesie, die für Menschen anderer Typen nicht gilt, eines Synästhetikers, der seine Empfindungsweise in das Kunstwerk hineinprojiziert, unbeschadet des Typus des Komponisten. Auch der ganze Streit zwischen Anhängern einer autonomen und einer heteronomen Musikästhetik ruht auf der typologisch-psychischen Verschiedenheit ihrer Verfechter. Zugegeben werden muß, daß allerdings die Hintergründe des Musikempfindens noch zu wenig insgesamt und bei den einzelnen Typen erforscht sind, welche insbesondere für die Musikerziehung, aber auch für jede Musikforschung überhaupt von größter Bedeutung sind.

Jaensch hat diese psychologischen Typen mit der Rassenkunde in Übereinstimmung zu bringen versucht. J_1 hat Ähnlichkeit mit der nordischen, J_2 mit der dinarischen, J_3 mit der westischen Rassenseele. J_3 entspräche den praktischen Engländern und Norddeutschen, und Jaensch findet den T-Typ nur bei Blonden, J_1 bei Süddeutschen. B und S wären häufig bei den Romanen (dunkelhaarig-häutig), wo stark Integrierte ohne Basedow häufig sind, im Gegensatz zu Deutschland; der Franzose, speziell Pariser, entspräche einer Verschmelzung von S_1 und S_2 — dem S-lytischen Typ, der nicht nur sich selbst zersetzt, sondern auch auf die Umgebung zersetzend wirkt —, J_1 wäre Mittelmeerreich, Italien-Spanien, S_1 wohl ostbaltisch. Das deutsche Volk stellt eine Legierung von J_2 und J_3 dar. — Jaensch hat schon früh den Anschluß aus psychologischen Gründen gefordert, weil der Süddeutsche die Seelenwärme bringt.

Auf musikalische Massenpsychologie kommt Jaensch zu sprechen in seiner Schrift „Der Gegentypus". Dinarisch sei Motorik ohne strebende Dynamik, nordisch lineare Melodik, ostisch und dinarisch Überwiegen des Akkordes und starkes Vorwalten von Moll (im Anschluß an Stephani und Metzler).

In der Jugendentwicklung beobachtet Jaensch Phasen, die er in Abwechslung folgender vorherrschender Typen sieht: S–J_1–S–J_2–(S?)–J_3. Der Gegensatz zwischen integriert und weniger oder desintegriert findet sich wieder im Gegensatz zwischen Weib und Mann und Jugend und Alter.

Auch Jaenschs Typologie kann zur Erklärung sowohl personeller Typen wie auch der Stil- und Zeitgeschichte in der Musik beitragen. Die Gegensätzlichkeit zwischen den Jaenschschen Typen — ganz abgesehen von der Frage, wie weit sie in Einklang mit anderen beobachteten Gegensätzlichkeiten gebracht werden kann — begegnet uns oft greifbar in Musikgeschichte und -geographie.

Damit ist die Reihe der für die Musikwissenschaft wichtigen Typologien nicht abgeschlossen. Sehr fruchtbar erwies sich die Lehre des Leipziger Psychologen Felix Krueger[2]. Er und seine Schule, wie Sander[3], Paul

[1] Hans Mersmann, Angewandte Musikästhetik, 1926.

[2] Wesen der Gefühle, 1928. — Neue Psychologische Studien, hrsg. v. F. Krueger, besonders 1. Komplexqualitäten, Gestalt und Gefühl, und 12. Ganzheit und Struktur, Festschrift z. 60. Geburtstag F. Kruegers, 1934.

[3] Gestaltpsychologie und Kunsttheorie (Neue psychologische Studien, 4, 1922).

Wachter[1], Dambach, Allmers u. a., wie die Kroh-Schule erkennen zwei Grundtypen an, den ganzheitlichen und den einzelheitlichen, dem noch ein dritter überlagert ist, der beide Pole als Spannungsgegensätze in sich vereinigt: der gestaltungskräftige Typ, der Typ des genialen Schöpfers.

Der G-Typ hat stärkeren Anteil an der Umwelt, erlebt wärmer und bildhafter und zeichnet sich durch Unmittelbarkeit und Sicherheit der Reaktion aus. Der E-Typ ist kühler, abwägender, oft unsicher, vergleicht Glied mit Glied. In der Zuordnung dieser beiden Typen zu Kretschmers Zykloiden und Schizoiden bestehen allerdings noch erhebliche Gegensätze. Denn während Ehrenstein[2] den ganzheitlichen Typus den Schizoiden und den analystischen oder einzelheitlichen den Zykloiden, will Wachter die Typen entgegengesetzt zuordnen. Überhaupt ist Kruegers Theorie von Ganzheit und Struktur nicht nur für die engere Musikpsychologie, sondern für die gesamte Musikbetrachtung von wertvollster Anregung. Walter Ehrenstein unterscheidet zwischen ganzheitlichem und analytischem Typus (G- und A-Typ), dem Typus von überdurchschnittlichem Grade der Ganzheitlichkeit der Bewußtseinsstruktur und dem Typus von unterdurchschnittlichem Grade der Bewußtseinsstruktur. Ihre Hauptkennzeichen sind:

G	A
relativ affektgebundenes Sprechen	relativ affektloses Sprechen
Gesamtmotorik des Leibes durchstruktuiert	klassische Ruhe der griechischen Bildwerke
vorwiegend dynamisch	vorwiegend statisch
Vorstellungsleben spielfreier Phantasie Vorstellungsleben ichbezogener Metaphysiker Phantasie	matter-of-fact-Beschreibungen in Aufsätzen der Schulkinder
Unentschlossenes Denken Gefühlsprozesse qualitativ reicher und auch leichter ansprechbar	stärker auf Sinneswahrnehmungen zurückgehend
geeigneter für das Verstehen des fremden Seelenlebens	
größere Gefühlserregbarkeit	
(Kretschmers schizothymer	und zyklothymer Typ)
größere Feinheit der Sympathiegefühle	
Humor! liebt Wortwitz	durch Sachvorstellung fundierte Komik
Sieht vor lauter Wald (allgemeine Komplexqualitäten) die Bäume (Komplexteile) nicht	sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht
Verwandtschaft mit magischem Denken	

Diese Gegensätze zeigen Ähnlichkeiten mit Jaenschs integrierten und desintegrierten Typen. Weitere Paare solcher psychologischen Antithesen wären: synthetisch-analytisch, subjektiv-objektiv, dynamisch-statisch, fluktuierend-fixierend, emotional-nichtemotional (Heymann). Mit Klages[3] ließen sich weitere polare Eigenschaften der Menschenarten Eukolos und Dyskolos (Hoffer und Verzweifler nach Goethe), mit Sombart[4] die des Naturmenschen und Geistmenschen verfolgen usw.[5]

---

[1] Der Zusammenhang des Gestalterlebens mit den Temperamentskreisen Kretschmers (Archiv für die gesamte Psychologie, 1939, S. 1).

[2] Walther Ehrenstein, Grundlegung einer ganzheitspsychologischen Typenlehre. Berlin 1935.

[3] L. Klages, Wissenschaft vom Ausdruck, 1936, 5, S. 224ff.

[4] Sombart, a. a. O., S. 140.

[5] Die Kunstpsychologie hat ihrerseits Typen aufgestellt, so Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst, 1938³). Die Typologie des musikalischen Genießens: Kontemplation oder Ab-

Auch Gerhard Pfahlers[1] Gegensatzpaar der Menschen von festem und fließendem Gehalt, die in erster Linie durch eng-fixierte Aufmerksamkeit mit starker Perseveration und weit-fluktuierender Aufmerksamkeit mit schwacher Perseveration unterschieden sind, zu denen aber noch weitere Unterscheidungen nach Ansprechbarkeit des Gefühles, nach der Lust- und Unlustseite und vitaler Energie kommen — in deren Grundtypen man auch die ältere Jungsche Antithese vom Extra- und Introvertierten erkennen kann[2] —, erweist sich in des Verfassers Anwendung auf Dichter als recht ergiebig. Die Menschen mit festen Gehalten stellen unter den Dichtern das aristokratische, exklusive Element dar, die Ichhaften oder in Schillers Definition die Sentimentalischen, die Menschen mit fließendem Gehalt, die lebensnaheren, naiven. Wollte man hier diese Pfahlersche Typologie auf die Musikgeschichte anwenden, so treten als reine oder vorwiegend in diesem Sinne deutlich erkennbare Typen mit festem und fließendem Gehalt hervor die Gegensatzpaare Schütz–Haßler, Gluck–Mozart, vielleicht auch Beethoven-Schubert.

Die genannten konstitutionspsychologischen und psychologischen Typologien haben eine Menge spezieller Untersuchungen angeregt, von denen einige auch direkt für die Musikpsychologie und darüber hinaus für jede Musikforschung von Wichtigkeit sind. P. Lamparter[3] unterschied 1932 zwei musikalische Typen, die er den zentrifugalen und zentripetalen Typ nannte.

Zentripetal ist der zyklothyme Farbbeachter, der hohen Grad von rhythmischer, melodischer und harmonischer Evolution aufweist. Er hat Vorliebe für aufgelockerten Dreiertakt, Tanzrhythmik, Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gliederungen, zeigt elastische Anpassung an harmonische Modulationen. Er weist einen Zug zum asymmetrischen, organisch-freien Stil auf. Ansprechbarkeit, Aufgeschlossenheit, Unmittelbarkeit des Ausdrucks kennzeichnen ihn, Sinnenfreudigkeit, Gewandtheit, Leichtigkeit, Anmut des Ausdrucks, Drang nach freier Gestaltung der melodischen Linienführung. Das psychomotorische Tempo schwankt, es ist leicht zu beschleunigen. Der Schizothyme bevorzugt dagegen zweiteilige Marschrhythmik, strengen Vierertakt, er zeigt kahle Nüchternheit in den melodischen Formen. Mehrstimmigkeit ist ihm unangenehm, sein musikalisches Denken ist eindimensional, er liebt symmetrische Tektonik bei Mangel an Anpassungsfähigkeit.

Die für den Musiker so wichtige Frage nach dem psychomotorischen Tempo

---

straktion und Einfühlung. Nach Überwiegen an Stärke des ästhetischen Erlebens im Bewußtseinsstrom unterscheidet er einen sensorischen, motorischen, assoziativen und emotionalen Faktor. Walker unterscheidet darüber hinaus an Kindern Typen nach Erlebnistiefe und Typen, denen Musik inneres Erlebnis ist oder nur Unterhaltung, vasomotorische Erregung. Michael Alt (Eine Darstellung der Typen des musikalischen Genießens und Wertens beim Jugendlichen und ihre pädagogische Bedeutung, Leipzig 1935) unterscheidet drei Typen: den sensiblen, ästhetischen und beseelenden. Doch sind alle diese ästhetisch-psychologischen Beobachtungen nicht ausreichend, weil sie am Konstitutionellen vorübergehen.

[1] Gerhard Pfahler, System der Typenlehre, Leipzig 1928. Ders., Vererbung als Schicksal, Leipzig 1932.

[2] C. G. Jung, Psychologische Typen, Zürich 1921.

[3] Experimentelle Beiträge zur Typenkunde. Bd. 3 in Gemeinschaft mit Paul Lamparter und Hans Lamparter herausgegeben von Oswald Kroh (Zeitschrift für Psychologie der Sinnesorgane, erste Abteilung, Ergänzungsband 22), Leipzig 1932. Die Musikalität in ihren Beziehungen zur Grundstruktur der Persönlichkeit von Paul Lamparter.

der Konstitutionstypen hat 1939 Fr. Schroedersegger[1] untersucht mittels Klopfversuchen, Morseapparat, Schreibversuchen mit Pulszählung, Sortierversuchen, die Tempowahl mittels Metronom. Die Variabilität des psychischen Tempos zeigt beim Athletiker die geringsten Unterschiede, beim Pykniker stärkere, beim Leptosomen höchste. Der Athletiker-Visköse hat das langsamste Eigentempo, der Leptosom-Schizothyme liebt kurze, rasche Schläge, am Metronom die schnellsten, der Pyknisch-Zyklothyme bringt die Schläge in größerem Abstand. Das psychisch-motorische Tempo ist beim einzelnen Typus und beim Individuum konstant. Der Athletiker-Visköse hat ein schleppendes, durch Wucht und Schwere gekennzeichnetes Bewegungsbild, der Pykniker-Zyklothyme ein fließendes, der Leptosom-Schizothyme ein gleichmäßig maschinelles Tempo.

Dieses „persönliche" Tempo ist in der Musikpraxis längst bekannt, in der es „geschwinde" und „langsame" Kapellmeister gibt. Der Typus bestimmt nicht nur die Komposition, sondern auch die Art der Wiedergabe. Wo Komponist und Ausführender nicht eins sind, treten demnach zwei Typen in Erscheinung, die sich gleichen, ergänzen oder widersprechen können. Der Hörer ist der dritte Typus, der beim ästhetischen Akt wirksam wird, im Gegensatz zur Malerei, bei welcher der Beschauer der zweite Typ ist. Stärkere Unterschiede beim Einzelnen ergeben sich nur in den Jahreszeiten zwischen Frühjahr und Sommer, wie denn nach Hellpach[2] die geistige Spannungsleistung jeder Art vom Vorfrühling bis in den Frühsommer hinein ununterbrochen sinkt und auf der Talsohle des Hochsommers liegenbleibt.

„Die konstitutionstypischen Faktoren der Musikbegabung" untersuchte 1940 Gerhard Moll[3]. Kroh und Enke hatten schon bei der Untersuchung der Persönlichkeit des Athletikers das psychomotorische Tempo untersucht, Kroh an tausend Schülern am Klopftaster. Der Schizothyme zeigt unregelmäßige und starke Intensität. Musik wirkt auf ihn beruhigend. Sensitive, Hyperästhetische, Schizothyme sind erst scheu, bei Musik beseelt, lebendig. Die konträren Typen zeigen verschiedene Grundhaltungen: der Zyklothyme bleibt beim Musikhören unbekümmert, sein Tempo wird beschleunigt, er zeigt hohe Distributionsfähigkeit und Simultankapazität (kann vielerlei zur gleichen Zeit aufnehmen). Er kann z. B. ohne Störung seiner Arbeit Musik hören oder pfeifen. Beim Schizothymen ist der Aufmerksamkeitsumfang eng, er ist von fixierender Aufmerksamkeit. Der Zyklothyme ist innerlich freier, entspannter, gelockerter, leichter ergriffen.

Ist der Zyklothyme demnach zunächst ganz allgemein der künstlerische Typ? Keiter[4] stellt jedoch in einer Tabelle fest, daß die Musiker zu 40% hager und nur zu 25% dicklich sind, etwa 25% „nordisch", 5% „ostisch" und 10% „dinarisch". In der Tat ergibt ein Blättern in Musikerporträtsammlungen auch älterer Zeiten ein starkes Überwiegen leptosomer-schizothymer Typen, von den „barocken" Füllemenschen Bach, Händel und anderen abgesehen, z. B. in Aberts Lexikon, in dem

---

[1] Fritz Schrödersegger, Über das psychomotorische Tempo der Konstitutionstypen, Diss., Greifswald 1937.
[2] Willy Hellpach, Geopsyche, 4. Aufl., 1936.
[3] Gerhard Moll, Die konstitutionstypischen Faktoren der Musikbegabung. Zeitschrift für menschliche Vererbung und Konstitutionslehre, 34, Bd. 3, Berlin 1940.
[4] a. a. O., 1941, S. 127.

derartige Porträts bequem nebeneinander sind, wo ausgesprochen leptosome Typen so gehäuft begegnen, auf Tafel 2 Palestrina, Monte, Willaert, Gumpeltzhaimer, auf Tafel 3 besonders Haßler (Phtisiker), Schein, auf Tafel 5 auch die Italiener Caldara, Marcello, auf Tafel 10 Monteverdi, Scarlatti, Leo, Feo, Porpora. Man sehe auch das ausgesprochen leptosome Vogel-Spitzgesicht („westisch-dinarisch") Marenzios (in dem von mir veröffentlichten Porträt ZfM. 17/279, Phtisiker!). Oder man blättere die Porträts in Kinskys (J.) „Geschichte der Musik in Bildern", 1929, durch. Ausgesprochene Pykniker, dickliche, runde, behagliche Gesichter sind selten und begegnen nur bei den kleineren Romantikern des 19. Jahrhunderts. Allerdings scheinen Tenöre und reine praktische Musiker ohne großen Horizont, Orchestermusiker, öfters Pykniker zu sein.

Ob der Sänger immer Pykniker ist, wie behauptet wurde, bleibe dahingestellt. Die großen Tenöre, wie Caruso, Gigli, sind es jedenfalls. Leptosome genügen wohl schon den körperlichen Anforderungen an den Stimmapparat nicht. Legierungen mit athletischem Einschlag sind häufig. Große, geniale Dirigenten sind sehr häufig vorwiegend reine oder legiert schizothyme Typen. Vor allen Dingen die künstlerischen Fanatiker unter ihnen (S. v. Hausegger, Furtwängler u. a.).

Von einer musikpsychologischen Spezialfrage ausgehend, ist neuestens Albert Wellek[1] zu einer Typologie gekommen. Er hat bei Untersuchungen des absoluten Gehörs zwei Typen von Absoluthörern festgestellt: den „linearen" und den „polaren" Hörer. Der lineare Hörer orientiert sich an der Helligkeit, der polare an der Tonigkeit des Tones, den zwei Komponenten der sogenannten „Zweikomponenten-Theorie", nach welcher der Ton zwei Komponenten hat, eine lineare, die mit der Frequenz gradlinig, linear aufsteigt, die Helligkeit, und eine zyklische, die periodisch mit der Oktave wiederkehrt, die Tonigkeit. Lineare Absoluthörer irren um Halbtöne, polare um Quinten, Quarten oder Terzen. Beide Typen zeigen eine ausgesprochen stilistische Einstellung, der Lineare bevorzugt lineare Musik, der Polare farbige, harmoniereiche, kontrastreiche, Romantik, Impressionismus. Wellek hat darüber hinaus auch Relativhörer untersucht. Er kommt zu dem überraschenden, aber bei der doch verhältnismäßig geringen Zahl seiner Versuchspersonen vielleicht allzu weit ausgespannten Ergebnis, daß in Norddeutschland die „linearen", in Süddeutschland die „polaren" Hörer überwiegen. Daraus ergeben sich ihm Ausblicke auf Musik- und Stilgeschichte: die Harmoniker sind die polaren, die Süddeutschen, die Polyphoniker, die linearen Hörer, die Norddeutschen, wobei echte Polyphonie von akkordischer, homophoner Polyphonie unterschieden wird. Der Süden kennt auch polyphone Perioden, sie sind ihm aber unangemessen im Sinne des Angelernten, Gewollten, wie dem Norden der harmonische, melodische Stil, was sich nur auf Perioden bezieht, in denen die Polyphonie überhaupt in den Vordergrund tritt. Welleks Ergebnisse decken sich vielfach, wenn auch nicht restlos, mit Ergebnissen und Anschauungen oben genannter Forscher.

Hier ist von Typologien die Rede gewesen, die sich ausschließlich mit biologischen und seelischen Anlagen von Individuen befassen. Selbstverständlich gehört

[1] Albert Wellek, Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke, Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte (Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, herausgegeben von Felix Krueger, 20. Stück), München 1932.

zur Persönlichkeitsbildung auch die soziale und historische Umwelt, da auch das Genie nicht isoliert lebt. Eine materialistische Milieutheorie[1] ist überwunden, Persönlichkeit ist Anlage und Reaktion auf die Umwelt. Auch die Soziologie, die wir hier beiseite lassen, kommt als Kultur- und Kunstsoziologie[2] nicht um eigentlich psychologische und typologische Probleme herum.

Schon bei der Betrachtung der genannten Typologien wurde darauf hingewiesen, daß nicht nur das Individuum, der Künstler, in eine typologische Untersuchung gezogen werden kann, sondern darüber hinaus auch das Stilproblem, der Wandel der Kunstanschauung und des Kunstgeschmacks.

Versuche, den Wandel der Geschichte als periodische Wiederkehr zu verstehen, sind alt, wenigstens in der Form, daß man die Kultur selbst als Ablauf einer lebensmäßigen Folge: Jugend, Reife und Alter dachte. Hermann Schneider[3] hat eine solche Periodik der Kulturen nach einem Gesetz der Rassen- und Kulturmischung von je 300 Jahren nach einer Blutmischung aufgestellt, in der Musikgeschichte hat der jüngst verstorbene Forscher Alfred Lorenz[4] im Anschluß an die Geschichtsperiodik seines Vaters Ottokar eine periodische Abwandlung der Musikgeschichte feststellen wollen, die zwischen Polyphonie (Raumempfinden) und Homophonie (Zeitempfinden) in Wellen von je 300 Jahren zwischen den entgegengesetzten Höhepunkten (Wellenbergen) von 600 Jahren auf- und abwogt. Moser hat jüngst[5] je zwei sich folgende Perioden von Homophonie (Einsträhnigkeit) und Polyphonie (Mehrsträhnigkeit) (1356—1550 Zeitalter des Cantus firmus und der Spätgotik, 1550—1750 Zeitalter der Fuge und des Barock, 1750—1941 Zeitalter der Sonate und der Romantik) je ein Jahrhundert lang feststellen wollen. Schering hat Ähnliches versucht mit einer Periodik sich folgender Klang- und Spaltstile[6]. Unschwer sehen wir darin latent Psychotypologisches. Lineare Polyphonie und Spaltstil, Akkordik und Klangstil entsprechen den linearen und polaren Hörtypen, dem einzelheitlichen und ganzheitlichen Typ und (mit aller gebotenen Vorsicht) vielleicht auch dem schizoiden und zykloiden Typ, dem desintegriert-synästhetischen und integrierten. Perioden von vielheitlichen und ganzheitlichen Stilen hat Frederik Adama v. Scheltema[7] feststellen wollen, im Anschluß an Wölfflins Renaissance und Barock, wobei er Renaissance als linear, Barock als malerisch bezeichnet. Dazu hat Scheltema nach den zwei Perioden A und B eine dritte C-Periode im Rokoko festgesetzt. In einem späteren Buche, „Die geistige Wiederholung", hat er dann ein psychologisch-genetisches Gesetz entwickelt: die A-Epoche in unserer Geschichte, das vorzeitliche Bauerntum, entspricht der Epoche des Kindes vom 3.—7. Jahr bis zur Pubertät, diese Epoche ist selbst wieder untergegliedert in A,

[1] Zur Umweltsforschung vor allen Dingen: Baron I. v. Uexkuell, Umwelt und Innenwelt der Tiere, 1928, II. Streifzüge durch die Umwelt von Tier und Mensch, 1934. Die neue Umweltslehre, ein Bindeglied zwischen Natur und Kulturwissenschaft. „Die Erziehung", herausgegeben von E. Spranger, Februar 1938. Vgl. auch Sombart, a. a. O., S. 385ff. E. Rothacker, Geschichtsphilosophie, 1934, S. 50 und 88ff.

[2] R. Müller-Freienfels, Allgemeine Sozial- und Kulturpsychologie, vor allem 5. Kap. Individuum und Sozialgebilde, Leipzig 1930, S. 86 und passim.

[3] Hermann Schneider, Weltgeschichte der Menschheit, Bd. I, Einleitung, 1932.

[4] Alfred Lorenz, Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen, Berlin 1928.

[5] Hans Joachim Moser, Kleine deutsche Musikgeschichte, Stuttgart 1938, S. IX.

[6] Arnold Schering, Historische und nationale Klangstile, Jahrbuch Peters 27.

[7] Die geistige Wiederholung. Der Weg des Einzelnen und seine Ahnen, 1932.

Jungsteinzeit oder Kindheit vom 3.—7. Jahr, B, Bronzezeit, Kindheit vom 7. bis 12. Jahr, germanische Eisenzeit, Kindheit vom 12. Jahr bis zur Pubertät. Die B-Epoche entspricht dem Mittelalter oder dem Jugendalter, die C-Epoche der Neuzeit und dem Reifealter. Neuartig sind vor allem überraschende Parallelen in der Psychologie von Individuum und Geschichte. Übrigens hat G. Schünemann in seiner „Musikerziehung"[1] bereits auf stilistische Parallelen zwischen Musikgeschichte und Individualentwicklung hingewiesen. Diese psychogenetische Gesetzmäßigkeit läßt uns unsere abendländische Kultur als biologische Einheit sehen und gibt uns Einsicht in die Gesetzmäßigkeit von Kulturabläufen überhaupt. Aber auch innerhalb geschlossener Kultur wiederholen sich Stilgegensätze, wie sie Frankl in der Kunstentwicklung festgestellt hat. Wenn Scheltema[2] früher den romanischen Stil additiv, die Gotik gegliederte Ganzheit genannt hat, so paßt dies musikhistorisch durchaus: man denke an die „additive" Entstehung des Organum und an die reife geschichtliche Polyphonie der Spätgotik.

Wir haben somit eine Fülle von Betrachtungsmöglichkeiten, wie sie uns eine psychologische Anthropologie anbietet. Ziel jeder Kunstbetrachtung wird nicht das Klassifizieren, sondern das tiefere Verstehen des Kunstwerks sein. Dieses Verfahren stellt heute schon eine Überfülle von Problemen. „De gustibus non est disputandum." Der unüberwindliche Gegensatz von Kunstgeschmäckern führt zu den eigentlichen Personal-, Stil- und Zeitproblemen. Rasse, Volk, Nation, Zeitstil, Lokalstil, Schultradition, leibseelische Konstitution, Charakter- und Triebleben und soziale Formung, alle diese Faktoren müssen bei einer Untersuchung beachtet werden, wenn wir nicht nur das Was, sondern auch das Wie erkennen wollen. Der Psychologe Ehrenstein[3] sagt: „Wenn die Historie mitsamt der sogenannten Geisteswissenschaft überhaupt jemals den Rang einer wirklichen Wissenschaft erreichen will, in welcher die Begriffe, Erklärung, Typen, Gesetz eine Stelle haben, dann wird dies nur durch Anwendung naturwissenschaftlicher psychologischer Typologie auf die ewig wechselnden und doch ewig gleichen Erscheinungen der Weltgeschichte erreichbar sein."

So wird auch die Musikforschung sich künftig nicht mehr ganz auf Philologie und Historie beschränken können und bei allen Fragen der Forschung, ob es sich um Kunstwerk und Künstler oder Stilgeschichte handelt, auf die Anwendung naturwissenschaftlich psychologischer Typologie, die musikpsychologisch gesichert werden muß, nicht verzichten können.

---

[1] a. a. O., S. 37f.
[2] Ganzheit und Form in der Kunstentwicklung. Blätter für deutsche Philosophie, Bd. 6, 1932, S. 381.
[3] a. a. O., S. 43.

Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

Wittenberg — Frankfurt a. O. — Marburg — Königsberg — Jena Helmstedt — Herborn — Göttingen

(Schluß)

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

Frankfurt a. O.

(Gegr. 1506)

I. Die Statuten der Artistenfakultät

Die alten Statuten der Artistenfakultät sind nicht erhalten. Erst die zwischen 1640 und 1648 abgefaßten und nicht bestätigten Statuten sind überliefert[1]. Daß aber von Anfang an über Musik gelesen wurde, geht aus einer Eintragung im Dekanatsbuch bei der Promovierung des Joh. Volkmar zum Baccalaureus im Jahre 1513 hervor. Er wird ausdrücklich bezeichnet als *professor musice in hac academia*[2]. Außerdem betonte der offizielle Festredner, Publius Vigilantus, in seiner Ansprache bei den Eröffnungsfeierlichkeiten, daß diese neue Universität

„Gottesgelehrte, Rechtsgelehrte, Poeten, Oratoren, Mediziner, Grammatiker, Logiker, Rhetoren, Arithmetiker, Astronomen, Geometer, Musiker nicht wie in den Elementarschulen großziehen wird, sondern wie sie von den italienischen und deutschen Doktoren in vollkommener Weise gebildet werden"[3].

Und gegenüber der Dialektik, der er nicht sehr günstig gesinnt ist, kann er *Arithmetik, Astronomie, Geometrie und Musik nicht genug loben*[4]. Diese außerordentlich wichtige Quelle, des „P. Vigilantius Bacilarius Axungia Franckphordianae urbis Oderam et Gymnasii litterarii Introductionis Ceremoniarumque observatarum descriptio" (Frankfurt a. O. 1507, Unicum auf der Breslauer UB), die Bauch (a. a. O.) benutzen konnte, ist zur Zeit leider nicht verfügbar und konnte deshalb von mir nicht benutzt werden. Aus ihr geht auch hervor, daß die Eröffnungsfeierlichkeiten durch *Chorgesang und Musik* ausgestaltet waren (Bauch, a. a. O. S. 26).

Glücklicherweise ist noch das Vorlesungsverzeichnis von 1541 erhalten, das ebenfalls den regelmäßigen Musikunterricht bezeugt. Der Bericht der philosophischen Fakultät an die Visitatoren über die geplanten Vorlesungen sieht u. a. vor:

„(Hora) Quinta. Coenabitur. Deinde M. Vernherus Elerdesus horis septima et prima perget in Valla diebus Mercurii et Saturni, in quibus quoque B. Johannes Volckmar musicam figuralem certis horis docebit"[5].

---

[1] Vgl. dazu G. Bauch in Acten u. Urkk. d. Univ. Frankfurt a. O., Heft 3, S. 1.

[2] Bauch, a. a. O. Heft 4, S. 60.

[3] Vgl. Bauch in Texte u. Forschungen z. Gesch. d. Erz. u. d. Unterr. in den Ländern dt. Zunge III 25.

[4] Bauch, a. a. O. S. 26.

[5] Vgl. Bauch in Texte u. Forsch. a. a. O. S. 143.

Im Schlußprotokoll der Visitatoren heißt es:

„Hora XI. des winters XII. In musica“[1].

In dem zusammen mit einem Edikt des Kurfürsten Joachim gedruckten Lehrplan (1541) heißt es schließlich:

„Horis pomeridianis. XI. Musica praelegitur in Paedagogio“[2].

II. Lehrer und Studenten der Universität Frankfurt a. O.

Benedictus de Drusina

1556 soll immatrikuliert worden sein: *Benedictus de Drusina*, der aus Elbing gebürtig war, um 1550 in Italien weilte, S 1570 in Leipzig immatrikuliert wurde und dort am 12. Juli 1577 als *musicus* das Bürgerrecht erwirbt (vgl. dazu Wustmann, Musikgesch. Leipzigs I 189). In der Frankfurter Matrikel habe ich ihn nicht nachweisen können.

Coclico, Adrianus Petit

Lehrer für Musik an der Universität zwischen April 1546 und Juli 1547. Vgl. M. Federmann, Musik u. Musikpflege z. Zt. Herzog Albrechts, Kassel 1932, S. 26 nach E. Pasqué in Niederrhein. Musikzeitung IX 17, die mir leider nicht zugänglich war. Neuerdings vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, 's-Gravenhage 1940, S. 171ff.

Crüger, Pancratius

W 1588 immatr.: *magister Pancratius Crugerius Finsterwaldensis* (Friedländer I 337[a]). W 1598 war er *Graecae linguae professor* und *Rektor* der Universität (ebd. S. 426). Vorher war er in Helmstedt (s. d.), Lübeck und Goldberg gewesen. Zu seiner Bedeutung für die Musik vgl. unter Helmstedt.

Fesser, Johann

1557 Apr. 17 *in bacc. ordinem relatus*: *Joa. Fesserus Arnsteinensis, eodem quoque die ... insignia Magisterij acceptus*: *Joa. Fesserus Arnsteinensis, Francus* (G. Bauch, Das a. Dekanatsbuch ... II ..., in: Acten u. Urk. d. Univ. Frankfurt a. O., Heft 4, S. 46). Er ist bekannt als Verfasser einer kleinen musiktheoretischen Abhandlung, die 1572 in Wien gedruckt wurde, und deren Vorrede aus Augsburg datiert ist. Vgl. EQ III 432.

Funck, Fabian

1506 immatr.: *Fabianus Funck de Haynovia* (Friedländer I 16[b]). Seine Studien hatte er in *Krakau* begonnen, wo er im W *1499/1500 immatrikuliert* und *Pfingsten 1502 bacc. art.* wurde. In *Frankfurt* wurde er im *Dez. 1507 Mag. art.* und *1514 Baccalar u. Licentiat der Rechte.* Dann wurde er *Kollegiat* am größeren Kolleg, *Sekretär* der Univ. (1511), S. 1513 *Dekan* der Artisten und W 1514/15 ins *Konsilium der Fakultät* aufgenommen. Zwischen 1515 und 1518 ist er gestorben oder hat die Universität Frankfurt verlassen. Er schrieb u. a. *De laude philosophiae et eius inventione* und *De septem artium inventione et laude.* Letzteres beginnt mit den Worten: *Martius infractis orbem subiecerat armis.* Vgl. C. Wimpina, Script. insigium ... centuria, S. 72 und G. Bauch in: Texte u. Forsch. z. Gesch. d. Erziehung III 122/23.

Gesius, Bartholomäus

1611 Febr. 18 immatr.: *Bartholomäus Gesius, cantoris filius, dedit non iuravit* (Friedländer I 550[b]).

Giebel, Jakob

W 1568 immatr.: *Jacobus Gibelus Laubanensis* (Friedländer I 206[b]). 1549 geboren zu Lauban, 1570 Kantor an der Frauenkirche in Liegnitz, gestorben daselbst 8. Juni 1600. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 134, der folgende Grabinschrift mitteilt: *Hac sub urna quam olim Jacob Giebel Lusat. Eccl. Lign. ad B. Virginem per XXX ann. Cantor & Schol. Collega sortitus est Caspar Reussnerus Goldberg. primum post dict. Lign. et ad D. Virg. Eccles. Cantor & Schol. Colleg. ann. XXIII. Virum ut doct. sic erudit. non sine spe resurrect. pos. Barbara Roesselia, Vid. et Libb. superstit. Ob. ille An. Chr. MDCM. Jul. Hic A.M.D.C. XLIII. D. XIII. Febr. Postq. vivis interfuiss. Prior LI. Post L.H. XXIX. D. VI.* Eine weitere Inschrift teilt G. Joh. Dlabacz in seinem Allg. hist. Künstlerlexicon f. Böhmen u. z. T.' auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815, S. 463 mit.

---

[1] Ebd. S. 145.

[2] Ebd. S. 154.

Hesse, Eobanus

S 1513 immatr.: *magister Eobanus Hessus Francobergius, vates Germaniae* (Friedländer I 35[b]). Zu ihm und seiner Bedeutung für die Musik s. unter Erfurt.

Hofmann, David

W 1584 immatr.: *David Hoffman Reichsteinensis* (Friedländer I 313[b]). Geboren um 1550, 1585 Kantor zu Reichenstein, gestorben 1596. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 215.

Hoppe, Adam

S 1581 immatr.: *Adam Hoppe Leobergensis* (Friedländer I 286[b]). Prediger zu Tepliwada im Münsterbergischen. 1575 gab er in Görlitz heraus *Cantionum dierum dominicalium et Festorum Anni.* Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 220.

Horner, Thomas

W 1553 immatr.: *Thomas Hornerus Egranus* (Friedländer I 127[b]). 1555 soll er *jurist. Licentiat* geworden sein (Federmann, Musik u. Musikpflege z. Zt. Herzog Albrechts, S. 138). Vorher hatte er in Königsberg Ostpr. (s. d.) studiert.

Johann Albrecht

1540 studierte in Frankfurt a. O.: *Johann Albrecht I., Hzg. von Mecklenburg* (vgl. auch Friedländer I 85). Sein Lehrer war J. Wilke (s. d.), in dessen Haus viel musiziert wurde. Johann Albrecht selbst war ein großer Musikfreund, der in Schwerin einen Chor durch Th. Mancinus bilden ließ. Caselius (Laudatio Joh. Alberti) sagt von ihm: *non quod concentibus solis delectaretur, sed quod harmoniam in omni etiam oratione et in factis tanti faceret* und in seiner *Oratio funebris in Mylium* sagt er von ihm: *sed artem ipsam, quae concentuum animi quaedam imago indicabatur, amabat.* Vgl. Fr. W. Schirrmacher, Joh. Albrecht I (Wismar 1885), S. 767.

Kosswick, Michael

1507 immatr.: *Michael Kosswigk de Finsterwaldis* (E. Friedländer, Ältere Universitätsmatrikel I. Univ. Frankfurt a. O., S. 19[a]). S 1514 *bacc. art.*: *Michael (Coswicius) Finsterwaldensis*, 1516 Jan. 22 *mag. art.*: *Michael Koswigk de Finsterwalt* (G. Bauch, Das a. Dekanatsbuch ..., in: Jahresber. d. schles. Ges. f. vaterl. Kultur 74 (1896), S. 62, 67). W 1525 ist dieser bekannte Musiktheoretiker in Wittenberg (s. d.) immatrikuliert. Vgl. zu ihm Wustmann, Musikgesch. Leipzigs I 42/43 und G. Pietzsch in AfM III 320.

Kramer, David

W 1555/6 immatr.: *David Kramer Luberacensis, organista* (Friedländer I 136[b]).

Lacher, Ambrosius

1506 immatr.: *magister Ambrosius Lacher de Morssburg diocesis Constanciensis* (Friedländer I 3[b]). Er hatte vorher in Leipzig studiert und dort das Baccalaureat und Magistrat erworben. Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfM III 320.

Lange, Gregor

S 1573 immatr.: *Gregorius Langius Havelbergensis* (Friedländer I 231[b]). 1574 Kantor in Frankfurt a. O. Vgl. Riemann, Musiklexicon, S. 993. Seine Studien hatte er 1570 in Wittenberg (s. d.) begonnen.

Liedlau, Abraham

W 1555 immatr.: *Abraham de Ludlo Silesius* (Friedländer I 137[b]). 1552 Kantor am Kollegiatstift in Glogau. Vgl. G. Pietzsch in AfM I 439.

Poppe, Kaspar

W 1551 immatr.: *Caspar Poppe Hanoviensis Silesius* (Friedländer I 118[a]). Geboren 1536 zu Hainau, 1555 Kantor in Neumarkt i. Schles., gestorben als Pfarrer zu Neukirch am 12. Jan. 1608. Vgl. J. A. Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, S. 349 u. Zs. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsk. Schlesiens XX 290.

Schwab, Wieprecht

1507 immatr.: *Wibertus Swabe de Buchem* (Friedländer I 20[a]). *Bacc. art.* 1508, *mag. art.* 1512, W 1513/14 Mitglied der Artistenfakultät, W 1514/15 *Dekan* und 1517 *Vicekanzler.* In seinem *Philosophicus triumphus* (Ex. Staatsbibl. Berlin) spricht er u. a. über die Musik als Disziplin. Vgl. G. Bauch in: Texte u. Forsch. z. Gesch. d. Erziehung III 126—129.

Stummel, Christoph

W 1537 immatr.: *Cristofferus Stummel Franckfordianus* (Friedländer I 76[b]). Mit 19 Jahren schrieb er die Komödie *Studentes* (Ex. Landesbibl. Dresden), in der die Studenten auf einem

Spaziergang nach dem Kolleg über die Harmonie der Sphären disputieren. Vgl. Gurnik, Das gr. Kollegienhaus in Frankfurt a. O. in: Festschr. z. 400sten Wiederkehr ihres Gründungstages, S. 20.

Venetus, Zacharias

S 1548 immatr.: *Zacharias Venetus Laubanensis* (Friedländer I 105b). Z. Venediger war erst Kantor und Lehrer zu Schweidnitz und wurde 1555 Pastor in Friedeberg am Queiß (H. Knothe, Oberlausitzer auf Universitäten während d. MA u. bis z. J. 1550, in: N. Laus. Magazin 71, 173).

Volkmar (Volcmer), Johann

S 1509 immatr.: *Johannes Volcmer de Rotenburg, musicus* (Friedländer I 24a). 1513 Juli 8 *bacc. art.*: *Johannes Volkmar de Rottenburg. Musice prof. in hac Academia* (G. Bauch in: Acten u. Urk. d. Univ. Frankfurt a. O., Heft 4, S. 60). Er ist der Verfasser der *Collectanea quedam musice discipline.* Vgl. EQ X 135. 1541 las er noch über Musik (Texte u. Forsch. z. Gesch. d. Erg. . . ., III 143).

Wilke, Jobst

1516 immatr.: *Jodocus Wylke de Ressel* (Friedländer I 45b). Geboren 1501 zu Resel. 1515 *Mag. art.*, dann angeblich in Erfurt, wo ich ihn in der Matrikel nicht nachweisen konnte, 1524 wieder in Frankfurt a. O. als *Prof. graecae linguae*, 1540 *prof. med.*, gestorben am 12. Nov. 1552. Er war ein großer Musikliebhaber, der in seinem Haus ein musikalisches und disputatorisches „Symposion" abhielt. Zu ihm, seinen Schriften und der einschlägigen Literatur vgl. Henschel, Janus III 295ff. Zu seiner Musikpflege — er sang selbst —, seinen musiktheoretischen Spekulationen und seinem *convivium musicum* vgl. den ausführlichen Bericht des M. Hostius in seiner *Narratio de vita studiis, scriptis ac morte . . . J. Willichii*, Frankfurt a. O. 1607. (Ex. Landesbibl. Dresden).

Wolkenstein, David

S 1553 immatr.: *David Wolkenstein Vratislaviensis* (Friedländer I 126b). 1555 in Wittenberg immatrikuliert. Näheres daselbst. Zu seinem Leben, seinen Kompositionen usw. vgl. auch EQ X 296.

Marburg

(Gegr. 1527)

I. Die Statuten der Universität Marburg

Nach dem „Freiheitsbrief des Landgrafen Philipp vom 31. August 1529"[1] sollte u. a. angestellt sein:

„Item in Astronomia ein Mathematicus, Der die Bucher Elementorum Euclidis Megarensis, Astronomicon Higinii, Opus Spericum Joannis de sacrobusto, vnnd dergleichenn dociren sollenn".

Da es nun in dem Schreiben des Landgrafen Philipp vom 8. Mai 1546[2] ausdrücklich heißt:

„Nun aber vnser gemüt vnd meinung ist das man bey euch zu Marpurgk alle artes liberales lesen vnd studiren . . . soll",

so kann mit größter Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß dieser Lehrer der Mathematik auch über Musik gelesen hat.

Außerdem war Musik Pflichtfach in dem Marburger Paedagogium. In dem erwähnten „Freiheitsbrief"[3] heißt es:

„Vnd damit, an gemeltem vnnsern Studio: so viell. Zu Anfurung, vnderweisen, vnnd Auffziehung der Jugent von nötten, In keynem teyll mangell erscheinen möge, haben Wir, Daselbst auch, Ein Wesentlich vnnd nutzlich Paedagogium instituiren, Vnnd dasselb, mit gelertenn vnnd Erbaren Praelectoren, Alsso auch mitt den Nutzlichsten vnnd bequemsten Lectionibus vnnd

---

1 Urkundensammlg. über die Verf. u. Verwaltg. d. Univ. Marburg . . ., hrsg. v. Br. Hildebrand, Marburg 1848, S. 11.

2 Ebd. S. 41.

3 Urkundensammlg. S. 11.

Autoribus versehenn lassen. Vnnd sollenn In denselben Paedagogio Zum wenigsten Zween gelertte Magistri, so die Jugent in Grammatices, Dialectices, Rhetorices vnnd Musices praeceptionibus fleissig vnnd getrewlich Instituiren, fur vnnd fur, von gemelten vnnsern Closter gutternn gehalten werden. Die sollenn Alsso des tags, zum Wenigsten Vier Stunde, mit der Jugent In guter Disciplin vnnd vnderweisung zupringen, Vnnd Nemlich vnder Andern Bucolica Vergilii, Epistolas Horatii, Heroidas Ovidii, Dialectica vnnd Rhetorica Melanchthonis, Arithmeticam et principia numerandi, Institutiones Musicas, artificium Condendorum, cum Carminum, Tum Epistolarum et id genus reliqua, successivis horis interpretiren vnnd vorlesen. Vnnd Noch Mittemtags ... Institutionum Quintiliani lib. 1 ..." — Unnd Damit die Jugent zu Jeden Zeitten, mit dem Sie Ingenium exerciren, vndd anbringen, habenn mögen, Wollen Wir, Das sie in bonis autoribus teglich: so sie Wie gemelt, anhören, Alle stund Repetitiones Zuthun angehalten Werdenn, ..., Vnnd damit sie Canenti artem Desto leichtlicher, von tage zu tage mehr Inbilden Sollen Inen exempla Musices Geistlicher oder sunst Zuchtiger Carmina, sich Dar Iinnen Zu exercitiren in Tabulis depingirt vnnd furgeschrieben werden, uffmassen Vnnd wie Das alles gemelter Fakultet Rectores, Decani vnnd Praelectores yderzeitt Zum besten, vnnd Nutzlichsten bedennckcn vnnd angeben werden.

In den „ältesten Statuten des Paedagogiums"[1] heißt es ferner:

„Musices quoque rationem habeat atque curet (sc. Paedagogiarcha), ut illa suavi potius quam asperiori docendi lege tractetur."

Die „Annales facultatis philosophicae", die über den Unterricht und Einzelpersönlichkeiten weiteren Aufschluß geben könnten, sind leider verlorengegangen[2] und andere diesbezügliche Urkunden ebenfalls nicht mehr vorhanden oder mir nicht zugänglich gewesen.

II. Lehrer und Studenten der Universität Marburg

v. d. Busche, Hermann

1527 Juni immatr.: *Hermannus Buschius Pasiphilus Poeta Laureatus, rectiorum literarum professor* (Cat. stud. scholae Marpurg., ed. J. Caesar, 1875, S. 2). Geboren 1468, gestorben 1534, lehrte in Marburg von 1527—1533. Ist ferner an den Universitäten Heidelberg, Tübingen, Köln, Wittenberg, Leipzig, Paris, Greifswald und Rostock, weiterhin in Holland (Deventer), Italien (1488—1491) und England (1516) nachweisbar. Zu seiner Bedeutung für die Musik s. unter Köln! Zu seinem Leben und seinen Schriften, einschließlich der einschlägigen Literatur vgl. W. Dilich, Urbs et acad. Marpurg., ed. J. Caesar, 1879, S. 96/7 und Cat. proff. acad. Marburg, S. 313/14.

Egenolph, Christian

1539 Juli immatr.: *Christianus Egenolphus Hadamarius insignis Francofurdianorum et Academiae Marpurgensis typographus* (Cat. stud. scholae Marpurg., S. 30). Zu seinen Musikdrucken vgl. EQ III 319!

Hesse, Helius Eobanus

1539 Sept. 1 immatr.: *Helius Eobanus Hessus Poeta et orator facile princeps, Historicae lectioni praefectus. Venit Marpurgum cum liberis et uxore Sept. 1* (Cat. stud. scholae Marpurg., S. 22). Geboren 6. I. 1488 bei Bockendorf, gest. 1540, lehrte in Marpurg von 1536—1540. Ist an den Universitäten Erfurt (s. d.), Frankfurt a. O. (s. d.), Leipzig (Herbst 1513/S 1514) sowie in Riesenburg a. d. Weichsel und in Nürnberg nachweisbar. Zu seiner Bedeutung für die Musik vgl. unter Erfurt! Zu seinem Leben und zur Literatur vgl. Cat. proff. acad. Marpurg., S. 311/12.

Schütz, Heinrich

1608 Apr. 18 immatr.: *Henricus Schutz Weissenfelsensis Misnicus.*

Königsberg

(Gegr. 1544)

I. Die Statuten der Artistenfakultät

Weder die ältesten noch die späteren Statuten der Artistenfakultät enthalten genaue Angaben über die Unterrichtsfächer, die zugrunde gelegten Lehrbücher

[1] Urkundensammlg. S. 97.

[2] Vgl. Cat. proff. acad. Marburg, bearb. v. Fr. Gundlach, 1927, S. XII.

und die Zeitdauer der Vorlesungen. Über Musikvorlesungen wird nichts verlautbart. Allerdings heißt es einmal in dem Abschnitt „De Numero Collegarum" unter § 7:

„Lector Mathematum legat Arithmeticam, Libellum Spaericum, Theoricas Planetarum & aliquot Euclidis Libros"[1].

Man könnte vermuten, daß darunter auch die Musiktheorie begriffen war.

Hauptsächlich wird aber der Musikunterricht in dem der Universität zugehörigen Pädagogium erteilt worden sein. Außer der Erwähnung von Kantoren[2] heißt es nämlich

1. in einem Schreiben des Herzogs an Rektor und Senat der Universität vom 16. März 1549:

„Mit dem cantor haben f. d. reden lassen, welcher den jenigen, so von ime underwisen, eine stunde ernennen wirt, dorob sie irer preceptoren lectiones nicht versеumen dorfen"[3].

2. in einer Verfügung vom 28. Juni 1546 „denn professoribus Collegii ... gegebenn":

„Belangende den Arttikel, das man den Musicum ans pedagogium transferiren und ime das er teglich zwo Stunden darinnen lese auflegen solle, damit ist seine f. dt. das es geschehe wohl zufrieden"[4].

und in einer Verfügung vom 17. März 1562:

„Was die Capellisten betrifft, so ist befohlen, daß zu desto beßerer Bestellung der Fürstlichen Capelle die Alumni, so in der Musik geübt, sich nicht entziehen sollen, dem Kapellmeister auf sein Begehren mit ihrer Stimme zu Hülfe zu kommen, wie wol die Alumni sich in den folgenden Zeiten nicht dazu verstehen wollten, dass sie beständig in der Kapelle sich sollten gebrauchen lassen, indem sie sich an die Schloßkirche nicht binden lassen, sondern ihre Freyheit behalten wollten, dass ein jeder den Prediger hören könne, zu deßen Lehrart er sich gewöhnet, wie solches aus einem ao. 1646 von dem Kapellmeister Caspar Casenius übergebenem Memorial erhellet"[5].

II. Musikpflege an der Universität bzw. unter Mitwirkung von Universitätsangehörigen

Die Akten hierüber reichen nur bis 1676 zurück. Da heißt es, daß der Kantor im Kneiphof bei allen „Actibus publicis Academicis" mit sämtlichen „Musicis Instrumentalibus" bei hiesiger Thumkirche, die behörige Music vocaliter und Instrumentaliter umbsonst machen muß[6]. Da aber schon seit Gründung der Universität, z. B. bei der Neuwahl eines Rektors, vor- und nachmittags ein Dank- und Bittgottesdienst abgehalten wurde, so kann man annehmen, daß in ähnlicher Weise schon immer die akademischen Feiern musikalisch ausgestaltet waren.

III. Lehrer und Studenten an der Universität Königsberg

Blahoslav, Johann

soll 1549 in Königsberg studiert haben, konnte aber in der Matrikel nicht nachgewiesen werden. Zu ihm s. unter Wittenberg!

---

[1] Arnoldt, Historie der Königsbergischen Universität I 175.

[2] Vgl. P. Tschackert, Urkundenbuch z. Reformationsgesch. des Herzogtums Preußen I 253, II 436.

[3] Vgl. Tschackert III 218.

[4] Vgl. M. Federmann, Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts ..., Kassel 1932, S. 138.

[5] Vgl. Arnoldt, a. a. O. I 282. Vgl. dazu auch MfM XIV 148/49.

[6] Vgl. Königsberger Studien zur Musikwiss. II 31.

Braun, Sebastian

1561 Sept. 17 immatr.: *Sebastianus Braun, Regiomontanus, pauper* (Erler I 29[b]). 1572 *Bassist* der herzogl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 44.

Caminczenin, Andreas

1559 Apr. 14 immatr.: *Andreas Caminczenin, Polanus, Organista Kniphoffij, 5 gr.* (Erler I 24). Zu ihm vgl. Federmann, a. a. O. S. 122, 125 und Königsberger Studien z. Musikwiss. II 29.

Coclico, Adrianus Petit

zwischen 1546 Aug. 1 und 1547 Sept. 8, wahrscheinlich aber Ende August oder Anfang September 1547 immatr.: *Adriadus* (!) *Petit Coclico, Musicus 1 gr.* (Erler I 7[a]). Zu seinem Leben und seiner Bedeutung vgl. M. Federmann, Musik u. Musikpflege zur Zeit Hzg. Albrechts, 1932, S. 25ff. und unter Wittenberg. Neuerdings vgl. dazu M. v. Crevel, Adrianus Petit Coclico, 's-Gravenhage 1940, S. 177ff.

Czolscheius, Johannes

1585 Mai 13 immatr.: *Johannes Czolscheius, Cepusius, Musicus, ex commendatione M. Christopheri Pannonij gratis receptus* (Erler I 94).

Geldern, Johann von

1584 Sept. 23 immatr.: *Joannes a Geldren, Antuerpiensis, Propter patris praestitam sepe Academiae operam remisi* (Erler I 83[b]). War zu Antwerpen am 30. Sept. 1567 geboren, studierte zu Wittenberg, wo er die *Magisterwürde* 1593 erlangte, und wurde 1594 zum *Prof. der Logik* an der Univ. Königsberg ernannt. Gleichzeitig war er *Bibliothekar* der Schloßbibliothek (vgl. Federmann, a. a. O. S. 115, die ihn mit dem *Tenoristen* der hzgl. Kapelle Joh. v. Geldern identifiziert.)

Gronenberg, Matthaeus

1578 Apr. immatr.: *Matheus Grunebergius, Piricensis* (Erler I 66[a]). *Domkantor* von 1579 bis 1598. Vgl. Königsberger Studien z. Musikwiss. II 24.

Hasentodter, Johannes

1562 Mai 18 immatr.: *Johannes Hasentodter, Hessus* (Erler I 31[a]). 1563 *Bassist* d. hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 40/41.

Hofmann, Laurentius

1566 März 23 immatr.: *Laurentius Hofmann, Wormuthensis* (Erler I 40[a]). 1578 *Domkantor*. Vgl. Königsberger Studien z. Musikwiss. II 24.

Horn, Hans

1571 Febr. 14 immatr.: *Johannes Horn, Regiomontanus* (Erler I 50[a]). Sohn des Obertrompeters Barthel H. und *Diskantist*. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 44.

Horner, Thomas

zwischen 1544 und 1545 Juli 31, wahrscheinlich im S 1545, immatr.: *Thomas Hornerus, Egranus* (Erler I 4[a]). Zu seinem Leben und seinem musiktheoretischen Werk vgl. EQ V 207 und Federmann, a. a. O. S. 138/9. Zwischen Anfang 1546 und Anfang 1547 las er an der Universität und am Pädagogium über Musik. Vgl. Crevel, Adrianus Petit Coclico, 's-Gravenhage 1940, S. 181—183.

Joch, Johann

zwischen 1544 und 1545 Juli 31 immatr.: *Joannes Joch, Pfoitlandus* (Erler I 4[a]). *Diskantist* von 1543—1548. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 23.

Kirchammer, Christoph

1576 Nov. 1 immatr.: *Christophorus Kirchhamer, pauper. Ad intercessionem Clarissimi viri D. Lobwasseri gratis receptus est* (Erler I 62[b]). 1580 *Diskantist* in der herzogl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 46.

Klein, Salomo

1568 Okt. 12 immatr.: *Salomon Klein, Regiomontanus* (Erler I 43[a]). *Domkantor* um 1577. Vgl. Königsberger Studien z. Musikwiss. II 24 (u. Anm.), 44.

Königswieser, Jakob

1578 Apr. 4 immatr.: *Jacobus Königswieser, Regiomontanus 8 gr.* (Erler I 65[b]). 1549 *Diskantist* der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 34, 73, 89f., 92, 96f.

Leinweber, Paul

1546 Aug. 1 bis 1547 Sept. 8 immatr.: *Paulus Leinweber 1 gr.* (Erler I 6[b]). *Diskantist* bis 1549. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 34.

Lübick, Jonas

1551 Aug. 19 immatr.: *Jonas Lubik, Silesius* (Erler I 14[b]). *Kapellist.* Vgl. Federmann, a. a. O. S. 35.

Mauer, Nikolaus

1585 Okt. 20 immatr.: *Nicolaus Mauer Hilpusanus* (Erler I 86). Löbenichtscher *Kantor.* Vgl. Königsberger Studien z. Musikwiss. II 18.

Mittelbordt, Thomas

1574 Altist der hzgl. Kapelle, soll an der Univ. studiert haben (vgl. Federmann, a. a. O. S. 44), konnte in der Matrikel nicht nachgewiesen werden.

Mutterich, Johann

1562 Juli 28 immatr.: *Thomas Mutrich, Mitwaldensis, pauper* (Erler I 31[b]). Johann Muttrich war 1572 *Bassist* der hzgl. Kapelle. Federmann, a. a. O. S. 44, nimmt an, daß er mit dem 1562 immatrikulierten Mutrich identisch ist.

Nering, Andreas

1544 Altist der hzgl. Kapelle. In der Matrikel nicht auffindbar. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 21.

Niger, Andreas

1568 Sept. 27 immatr.: *Andreas Niger, Aberdonensis Britannus* (Erler I 42[b]). *Sänger* und *Instrumentalist* (?) der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 44.

Ortlob, Christoph

zwischen 1544 und 1545 Juli 31 immatr.: *Christophorus Ortlob 1 gr,* daneben: *relegatus ad decennium* (Erler I 4[b]). Studierte auch in Wittenberg (s. d.). Vgl. zu ihm ferner Federmann, a. a. O. S. 33f.

Osiander, Lukas

S 1549 immatr.: *Lucas Osiander, Norimbergensis* (Erler I 10[a]).

Pflüger, Martin

W 1549 immatr.: *Martinus Pflüger Noribergensis 5 gr.* (Erler I 10[a]). 1550 *Bassist* der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 34.

Placotomus, David

1607 Sept. 30 immatr.: *Dauid Placotomus Rosnaniensis Vngarus* (Erler I 178[b]). Löbenichtscher *Kantor* von 1614/15. Vgl. Königsberger Studien z. Musikwiss. II 18/19.

Pontanus, Georg

1582 Mai 20 immatr.: *Georgius Pontanus Fridlandensis dedit ob inopiam* (Erler I 76). *Kantor* in Fridland, ab 1591—1593 Löbenichtscher *Kantor.* Vgl. Königsberger Studien z. Musikwiss. II 18.

Ritter, Jakob

W 1549 immatr.: *Jacobus Ritter, Noribergensis 5 gr.* (Erler I 10[a]). 1550 *Altist* der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 34.

Stanislaus, Christoph

W 1547 immatr.: *Christophorus Stanislaus, Silesius, pauper* (Erler I 7[b]). 1551 *Sänger* der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 35.

Steffen, Thomas

1550 Sept. 7 immatr.: *Thomas Stephanus ex Rastenburg* (Erler I 12[a]). *Tenorist* der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 35.

Steffen, Bartolomäus

1551 Jan. 14 immatr.: *Bartholomaeus Stephanus, Rastenburgensis. Tenorist* der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 35.

Stobaeus, Johannes

1595 Dez. 8 immatr.: *Johannes Stobbe Graudentinus, Borussus mk. 1* (Erler I 129[a]). Zu ihm vgl. EQ IX 292f. sowie Königsberger Studien z. Musikwiss. II 25 (daselbst falsches Immatrikulationsdatum!).

Stürmer, Urban

zwischen 1545 Aug. 1 und 1546 Juli 31 immatr.: *Urbanus Sturmius, Marienburgensis, Magister artium* (Erler 5[a]). *Kapellmeister.* Vgl. Federmann, a. a. O. S. 39f. u. Arnoldt, Historie d. Königsberger Univ. I (1746), 38.

Tatter, Balthasar

1565 März 26 immatr.: *Balthasar Tatterus, Wormittensis* (Erler I 37[b]). 1576—1590 war Löbenichtscher *Organist Balthasar Grunau, alias Tatter vocatus* (Königsberger Studien z. Musikwiss. II 20).

Vogler, Johann

1593 Okt. 30 immatr.: *Joannes Vogelerus Croppenstadensis Saxo iur.* (Erler I 120[a]). *Domkantor* 1598—1602. Zu seinem Leben und Werken s. EQ X 292 und Königsberger Studien z. Musikwiss. II 25.

Walter, Christoph

Kantor am Kneiphof und Kapellmeister der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 20/24 und Königsberger Studien z. Musikwiss. II 23. In der Matrikel nicht nachweisbar.

Wanning, Johann

1560 Febr. 24 immatr.: *Johannes Wanning, Campensis, Phrysius* (Erler I 28[a]). *Sänger* der hzgl. Hopfkapelle und Komponist. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 15, 40.

Werder, Laurentius von

1551 Juni 1 immatr.: *Laurentius von Werder, Prutenus* (Erler I 14[a]). 1554 *Tenorist* der hzgl. Kapelle. Vgl. Federmann, a. a. O. S. 35f.

Westenhusen, Moritz

1587 Okt. 19 immatr.: *Mauritius Westenhusen, Elburgensis Geldriensis, Organista Cniphofiensis, cui pretium inscriptionis remissum est* (Erler I 94). Vgl. Federmann, a. a. O. S. 35f. und Königsberger Studien z. Musikwiss. II 29.

Zornicht, Jonas

1621 Okt. 25 immatr.: *Jonas Zornicht, Cantor Veteris oppidi, repetiit ius scholasticum stipulatus* (Erler I 257[a]). Vgl. Königsberger Studien z. Musikwiss. II 6, 12, 40, 57, 80. War ein Sweelinck-Schüler.

Jena

(Gegr. 1548 bzw. 1558)

I. Die Statuten der philosophischen Fakultät zu Jena

Die auf Veranlassung des Kaisers Maximilian am 14. Mai 1557 von den Jenaer Professoren nach Wittenberger Muster vorgeschlagene Statutenordnung sieht u. a. vor:

„Auch sollen siebenn professores gehalten werdenn, welche in artibus unnd philosophia, in poesi unnd oratoria lesenn, unnd furnemlich expliciren doctrinam physicam, Ethicam, Dialecticam, Rhetoricam, Sphaeram, Euclidem, Arithmeticam, Theorias planetarum, Homerum, Sophoclem, Euripidem, Hesiodum, oratores graecos et latinos, Ciceronem, Quintilianum, Virgilium und dergleichen. — Weil auch dass paedagogium mit sonderlichen nutz unnd auffnehmen der Studirenden Jugent angericht unnd albereit nicht alleine mit milder unterhaltung an der Kost, sondernn auch mit zweien Magistris versehenn, So sol der dritte Magister oder Praeceptor darzu auch verordnet werdenn, unnd diese personenn die Jugent instituirenn, in grammatica latina et graeca, solenn lesenn Terentium, Caesarem, officia et Epistolas Ciceronis, unnd die Jugent anhalten ad exercitium stili[1].

[1] J. C. E. Schwarz, Das erste Jahrzehnt d. Univ. Jena, Jena 1858, S. 79.

Musikunterricht wird also nicht ausdrücklich erwähnt, es sei denn, daß er unter „und dergleichen" einbegriffen ist. Auch setzte ja die Lektüre und Erklärung des Quintilian musiktheoretische Kenntnisse voraus. Doch wird wahrscheinlich in Jena ebenso wie an den anderen Universitätsgründungen seit Mitte des 16. Jahrhunderts der Musikunterricht hauptsächlich im Pädagogium stattgefunden haben. Aus diesem Grunde wird er auch in dem Lektionskatalog vom Winter 1591/92 nicht aufgeführt worden sein[1]. Die von Ermann und Horn II 562 Nr. 10087 (Anmerkung) erwähnten Lektionskataloge vom S 1595, W 1595/96, W 1598/99 und S 1599, die nur im Manuskript überliefert sind, waren mir leider nicht zugänglich, werden sich aber hinsichtlich des Musikunterrichtes vermutlich kaum von dem Lektionskatalog aus dem W 1591/92 unterscheiden.

II. Musikpflege an der Universität Jena

Die Eröffnungsfeierlichkeiten der Universität im Jahre 1558 wurde durch den Gesang „Komm heilger Geist" und das „Te deum" umrahmt[2].

Zum Jahre 1565 verzeichnet Schmelzel[3] u. a.:

„Und die Cantorey-Gesellschaft oder collegium musicum ist um diese Zeit berühmt und in Flor gewesen; der Director war Burgermeister Martin Müller, ein gelehrter Mann, welcher dieses Jahr eine ordentliche matriculam collegii aufgerichtet."

Zum Jahre 1575 verzeichnet Schmelzel[4] u. a.:

„Dieses Jahr ist die Orgel in der Stadtkirche erneuert worden; ... Am 9. Nov. stirbet der Burgermeister Druckscherf, ein frommer und nützlicher Mann, der außer 500 Rt., welche er zur Buchdruckerey hergeschoßen dem collegio musico zwey Weinberge und etzliche Acker Land ... vermachet."

III. Lehrer und Studenten der Universität Jena

Veröffentlicht sind bisher die Namen der zwischen 1548 und 1558 immatrikulierten Studenten. Unter ihnen konnte ich keine Musiker feststellen. Zwei Musiker können jedoch noch namhaft gemacht werden nach Joh. Günther, Lebensskizzen der Professoren der Universität Jena seit 1558 bis 1858, Jena 1858, S. 17 und 116/17:

1. Samuel Fischer

Geboren 25. XI. 1547 zu Joachimsthal. Schulbesuch in Schleusingen. Studium in Wittenberg (s. d.), wo er auch *Mag. art.* wurde. Dann Collaborator an der Schule zu Schmalkalden, Kantor und Diakonus, darauf Diakonus in Schleusingen, Hofprediger in Burgbreitungen, Prediger in Schneeberg, Superintendent in Ölsnitz und 1583 Superintendent in Meißen. Von dort durch die Calvinisten vertrieben. Darauf Prediger zu Schlackenwald. 1589 doctor theologiae in Jena. 1593 Prof. Theologiae und Superintendent daselbst. Er starb am 22. Juni 1600. Literatur bei Günther, a. a. O. S. 17.

2. Simon Wilde

studierte in Wittenberg (s. d.). 1558 zum doctor med. promoviert, später Professor der Medizin und Leibarzt Herzog Joh. Friedrichs v. Sachsen. Er starb 1560. Literatur s. unter Wittenberg und bei Günther, a. a. O. S. 117.

---

[1] Vgl. E. Horn, Kolleg und Honorar, München 1897, S. 154ff.

[2] Vgl. Schwarz, a. a. O. S. 92/93 und M. Schmelzel, Jenaische Stadt- u. Universitätschronik, hrsg. v. E. Devrient, Jena 1908, S. 17/18.

[3] a. a. O. S. 26.

[4] a. a. O. S. 34.

Helmstedt

(Gegr. 1576)

I. Die Statuten der Artistenfakultät

Zur Geschichte der Universität Helmstedt gehört eng die des Pädagogium zu Gandersheim, das 1571 gegründet und schon fünf Jahre später nach Helmstedt verlegt und zu einem „studium generale" erweitert wurde. Bereits im Pädagogium, das drei Klassen umfaßte, war Musik Pflichtfach, und zwar in allen Klassen[1].

Wenn nun auch in den, in den Statuten von 1575/76 niedergelegten, allgemeinen Bestimmungen und Ratschlägen[2] der Unterricht in Musik, soweit das bis jetzt zu übersehen ist, nicht ausdrücklich erwähnt wird, so geht doch andererseits die große Bedeutung, die diesem Unterricht gerade in Helmstedt zugemessen wurde, aus den eingehenden besonderen Bestimmungen hervor, die den Lehrstoff und die Methodik in den einzelnen Wissenschaften näher behandeln und an die allgemeinen Statuten angehängt sind. Darunter befindet sich auch ein umfangreicher Abschnitt „De musica"[3], dessen auf die Universität bezüglichen Ausführungen folgendermaßen lauten:

„Vt autem caeteras artes liberales omnes: ita Musiae etiam fundamenta doceri et conseruari in Academia nostra uolumus. Praesertim cum musae ipsae, quarum appellatione omnia doctrinae et sapientiae bonarum artium et disciplinarum, quae in Academijs traduntur, studia complectimur: Musicae nomen dederint: et cum ydem olim Musici, et homines docti, ac Poetae fuerint, Nam qui doctrinam de Deo, natura rerum, officijs uirtutum, et Historias regnorum ac hominum uirtute praestantium laudes, literis mandabunt, numeris et carminibus concinnis eam includere, et uel uiua uoce sonora et canenti quam pronuncianti uiciniore, tradere, uel ad Cytharam, Lyram, aliaue instrumenta Musica ipsi accinere solebant, ut maiori cum suauitate agnosci et facilius ac firmius memoria comprehendi et propagari possent. Sed nunc Musices appellatio, in uocum solummodo et sonorum interuallis et harmonijs apte et concinne modulandis haeret: cuius doctrinae initia, ex scholis triuialibus in Academiam a singulis adferri non dubitamus, et liberum professori Musices reliquimus, ex quo uelit libello, unico duntaxat, erudite et breuiter summam artis continente, praecepta Musicae choralis et Figuralis uulgaria proponere. Praecipue tamen Henrici Glareani Dodechachordon assidue in schola retineri et explicari uolumus, in quo ueterum graecorum et latinorum Musica quantum de ea notum est eruditis exponitur et in primis genera et affectiones melodiarum diuersae, quibus uel exitatae et alacres, uel gemebundae et tristes, uel iocundae et minaces, uel sicatae et graues efficiuntur, qui a recentibus Toni, a graecis Nomoi, a Veteribus latinis modi, Dorius, phrygius, Lydius, Mixolydius: Jonicus, Aeolicus, et his subiecti Hypodorius, Hypophrygius etc. appellari solent eruditis iuxta diuersas diapason species (diuersa semitonij in diatessaron et diapente collocatione uarietas) discernuntur et de singulorum modorum constitutione, discriminibus et proprietatibus copiose explicatur."

„Instrumentalis etiam Musicae, si non exercitatum in omnibus instrumentis Artificem, peritum tamen et intelligentem esse musicum nostrum uelimus, qui applicationem systematis Musici, ad singula instrumenta monstrare et de forma etiam veteris Musices, et instrumentorum Cytharae, psalterij, Lyrae, et organorum, quae in paralipomenis, et psalmis nominatur docens aliquid sacrarum literarum et Musarum cultores docens posset. Praecipue enim in sacris ad conseruationem doctrinae de Deo, et laudum diuinarum omnibus temporibus Musica adhibita est, ut in psalmis 33, 96, 98 et Coloss. 3 ad studium Musicae et Hymnos ac cantilenas Deum celebrantes pio corde et voce Modulandos spiritus sanctus ipse, cohortatur."

II. Musikübung an der Universität bzw. unter Mitwirkung von Universitätsmitgliedern

Da bisher nur wenige Quellen zur Geschichte der Julius-Universität in Neudrucken zugänglich sind, läßt sich die Bedeutung der Musik im Rahmen der Uni-

---

[1] Vgl. Mon. Germ. paed. VIII 80/82.

[2] Vgl. Fr. Koldewey, Gesch. d. klass. Philol. auf d. Univ. Helmstedt, S. 8/9, Anm.

[3] Wolfenbüttel, Landeshauptarchiv, cod. mscr. 5 I. Über diesen schon wegen seiner neuartigen „divisio musicae" sehr interessanten Traktat und seine Stellung im Rahmen der übrigen deutschen Musiktraktate des 16. Jahrhunderts werde ich zu gegebener Zeit noch in einer besonderen Abhandlung berichten.

versitätsfeierlichkeiten z. B. noch nicht vollständig erkennen. Zweifellos werden Nachforschungen in Braunschweiger, Helmstedter und Wolfenbütteler Archiven dazu noch wichtiges Material zutage fördern. Verwiesen sei hier nur auf die von Fr. Häberlin[1] auszugsweise mitgeteilte „Historica narratio de introductione universitatis Juliae" Helmstadii 1579), nach der zur Eröffnung der „schola Julia" der Herzog Julius unter Vortritt von 14 Trompetern und vier Heerpaukern nach Helmstedt geritten kam. Am nächsten Tage zog man ebenfalls unter Vorantritt der Musikkapellen in feierlichem Zuge durch die Stadt zur St. Stephani-Kirche, in deren Chor die Eröffnungsfeierlichkeiten stattfanden, die vom Chor mit den Gesängen „Erhalt uns Herr bei deinem Wort und Nun bitten wir den Heil. Geist, figurirt und gesungen mit allerhand lieblichen Instrumenten" umrahmt wurden. Während des anschließenden Mahles im Rathaus wurden dann dem Herzog u. a. von vier Bergsängern in „Wildenmenschen-Kleidern" mit Tannenbäumen Geschenke überreicht. Auch am folgenden Tag gab es wieder musikalische Darbietungen. Die Trompeter bliesen zu Tisch, und im Rathaus „machte M. Pancratius Krüger, Professor und Poet, einen Aufzug mit denen neuen Musen, die sonderlich auf antiquische Art und Manier dazu gekleidet waren, mit schönen lieblichen Instrumenten, die recitierten in lateinischen Versen die alten Geschichten der Herzöge von Sachsen, Braunschweig und Lüneburg . . .".

Wie sehr die musikalischen Darbietungen bei diesen Feierlichkeiten auch späterhin noch beachtet wurden, geht aus einem Bericht über den Jahresfesttag der Universität am 15. Oktober 1612 hervor, in dem es heißt[2]:

„Der Praefectus Musices" verschönerte das Fest durch verschiedene zwischen die Redeacte geschobene musikalische Aufführungen, und machte namentlich das . . . te Deum laudamus, welches der Praefectus Musices „singulari industria et artificio ad nobilem hunc actum" componiert, und „mira vocum ac instrumentorum suavitate" vortragen ließ, so gewaltigen Eindruck, daß . . . „illustrissimus Princeps, omnesque huic actui qui interfuerunt magno silentio, auribus arrectis auscultarunt, et tam diu quiete et immoti consederunt, donec insignis haec Deo et hominibus grata cantio integra finita". Diesem Bericht des Andreas Cludius (Panegyrimus sive inauguratio splendidissimi novi Musarum theatri, in illustri Academia Julia Helmstadii, Helmst. 1613) entspricht der des Christ. Heidmann (Orationes duae, Helmst. 1613) in seiner Rede vom 14. November 1612, der ebenfalls diese „holde, unvergleichliche Musik" nicht genug rühmen kann.

III. Lehrer und Studenten der Universität Helmstedt

Alberti, Zacharias

1595 Sept. 12 immatr.: *Zacharias Alberti, Wusterhusanus* (Album acad. Helmstad., bearb. v. P. Zimmermann I (Hannover 1926), 120a). *Subscr. 20. 7. 1604 cantor in civitate Helmstadiana Corp. Jul.* (Ebd.)

Biertumfel, Daniel

1595 Nov. 2 immatr.: *Daniel Biertumfel, Helmstadensis* (Alb. ac. Helmst., S. 120b). *Subscr. 30. 4. 1606 infimus collega scholae Helmstad. Corp. Jul., 15. 5. 1607 cantor in Schöningen Corp. Jul.* (Ebd.)

---

[1] Gesch. d. ehem. Hochschule Julia Carolina zu Helmstedt, Helmstedt 1876.

[2] Vgl. Häberlin, a. a. O. S. 13/14.

Crüger, Pancratius

Pancratius Crüger wurde 1575 Okt. nach Helmstedt berufen und bei der Einweihung der Hochschule zum Magister promoviert. Zur Einweihungsfeier hatte er ein Festspiel geschrieben, dessen Titel lautet: Religio, Justicia et Musae Juliae cum Apolline ad illustr. principem etc. Julium etc. cum Academiam Juliam immortale nominis sui monumentum Helmestati consecraret etc., Idibus Octobris, a. Chr. 1576 missae a P. Crugerio Finsterwaltensi. Beschrieben ist das Spiel in der „Historica narratio de introductione universitatis Juliae, Helmstadii 1579". Darin auch Holzschnitte mit Musikabbildungen. Das Spiel selbst war mehrfach durch musikalische Darbietungen verziert. Crüger blieb bis 1581 in Helmstedt, wurde dann Rektor in Lübeck, 1589 in Goldberg und schließlich Prof. der griech. Sprache in Frankfurt a. O. Als solcher starb er am 23. Okt. 1614. Vgl. Fr. Koldewey, Gesch. d. klass. Philol. auf d. Univ. Helmstedt, 1895, S. 26/28.

Daniel, Konrad

1590 Sept. 30 immatr.: *Conradus Daniel, Cellensis* (Album S. 85[a]). *Subscr. 14. 6. 1605 cantor scholae in S. Andreae monte Corp. Jul.* (Ebd.)

Dedekind, Henning

1594 Sept. 4 immatr.: *Henningus Dedekyndus, Elcensis* (Album S. 113). Ordiniert 18. 12. 1603 Pastor in oppido Forsfelde. (Ebd.) Komponist und Musiktheoretiker. Vgl. EQ III 160/61.

Erasmus, Johann

1594 Mai 16 immatr.: *Johannes Erasmus, Blanckenburgensis* (Album S. 112). *Subscr. 15. 7. 1600 cantor in patria.* (Ebd.)

Etger, Konrad

1594 Sept. 4 immatr.: *Conradus Etger, Eldagiensis* (Album S. 113[b]). *Subscr. 5. 3. 1600 cantor in oppido Osterodensium, ord. 29. 5. 1603 Pastor* in Münchhoff. (Ebd.)

Gruphenius, Andreas

1546 in Helmstedt geboren, 1560 auf der Schule zu Gardelegen. 1566 Mai 13 in Wittenberg immatrikuliert, wo er fünf Jahre studierte. 1571 Kantor der Stadtschule in Helmstedt, ein Jahr später Leiter der Klosterschule in Marienthal, 1577 Apr. 25 in Helmstedt zum Magister promoviert, 1586 Rektor der Stadtschule in Helmstedt, 1592 Jan. 27 Prof. der Dialektik an der Univ. Helmstedt, ab 7. März 1592 auch Prof. für Logik und Ethik, ab 1594 Jan. 29 Prof. für griech. Sprache (statt Ethik). Später liest er wieder Ethik. Er war sechsmal Dekan. Gestorben 1616 Sept. 13 (Album S. 431/32).

Leporinus, Johannes

1572 immatr. in Gandersheim: *Joannes Leporinus* (*Franckenhausensis*), später *Kantor* in Königsberg (Album S. 1).

Lossius, Lukas

1579 Okt. 7 immatr.: *Lucas Lossius, Vachensis* (Album S. 23). Komponist und Musiktheoretiker. Vgl. EQ VI 224.

Rhanisius, Laurentius

wurde 1571 Juni 4 als Kantor und Professor am Pädagogium zu Gandersheim von Herzog Julius angestellt. Er sollte die Schüler in Musica und Arithmetica unterrichten. Ende 1573 gab er seine Stellung auf. Über seine Herkunft wie über seine späteren Schicksale sind wir nicht unterrichtet. Vgl. Fr. Koldewey, Gesch. d. Paedagogium illustre zu Gandersheim . . ., Braunschweig 1869, S. 26f.

Schaper, Henning

1590 Sept. 30 immatr.: *Henningus Schaper, Schöningensis* (Album S. 85[a]). Im Konvikt von *8. X. 1597 bis 1610. I. 1599. Subscr. 7. 3. 1600 cantor in oppido Scheningen, 20. 12. 1600 cantor in schola Henricopolitana.* (Ebd.)

Sötefleisch, Johannes

am 16. Okt. 1552 geboren. Besuchte die Schulen zu Gandersheim, Braunschweig und Goslar, kam 1569 in das Kloster Riddagshausen, 1571 auf das Paed. illustre nach Gandersheim, als dessen erster Schüler er aufgeführt wird (Album S. 1). Da musikalisch begabt, wird er Ende 1573 Kantor am Paedagogium illustre. 1574 Stipendiat und Immatrikulation in Helmstedt. Noch vor 1575 ging er als Gesangsleiter nach Halberstadt, kehrt dann wieder nach Helmstedt zurück und wird dort 1577 Apr. 25 Magister. Dort weitere Lehrtätigkeit. Er stirbt am 19. Mai 1620. Vgl. Album acad. Helmst. S. 376.

Volcker, Jodocus

1574 als Stipendiat eingetragen: *Jodocus Volckerus, Sesemius* (Album S. 4a). *Subscr. 16. 12. 1574 Corp. Jul., Stip. I 42: Cantor zu St. Marten zu Halberstadt.* (Ebd.)

Wirck, Johannes

1590 Sept. 30 immatr.: *Johannes Wirck, Quenstadensis gratis* (Album S. 85a). *Subscr. 8. 12. 1600 Cantor apud Schöningenses cives Corp. Jul.* (Ebd.)

Herborn

(Gegr. 1584)

I. Die Statuten der philosophischen Fakultät

In den „leges scholae ... renovatae, emendatae et auctae" vom Jahre 1609[1] finden sich keinerlei Angaben über Musikunterricht. Es ist deshalb auch kaum wahrscheinlich, daß die „leges scholae Herbornensis" vom Jahre 1585, die noch nicht neu herausgegeben wurden[2], Bestimmungen über Unterricht in Musik enthalten. Der Musikunterricht fand vielmehr in dem mit der Hohen Schule verbundenen Pädagogium statt und war für alle Schüler sowie alle Klassen Pflichtfach. Die 1591 der Matrikel des Pädagogium beigefügten Statuten bestimmen: „Communia classium. — Catechesis doctrinae Christianae, item arithmetica et musica in singulis classibus pro puerorum captu tratundor atque exercentor"[3].

Steubing[4] weiß fernerhin zu berichten, daß „das Vorsingen in der Kirche und beim Gottesdienste auch in vorigen Zeiten von den Classenpraeceptoren geschahe ... und

auf des Professors und Pfarrers Naum Anklage im Consistorium zu Dillenburg, daß die Präceptores in der Kirche Unordnung im Singen hielten, und keiner den Anfang machte, ward am 24. Nov. 1589 beschlossen, an den Schulrat zu schreiben, daß Befehl gegeben würde, einem aus den Präceptoren aufzuerlegen, den öffentlichen Gesang zu führen und zu regieren. Welchem es zuerkannt worden ist, weiß ich nicht. Einige Jahre hernach (1594) führte der Praeceptor der 4ten Classe den öffentlichen Gesang und bekam dafür zehn Gulden. Es war Friedrich Rullmann. Am 17ten Dec. 1604 ward beschlossen, daß der Präceptor der 3ten Classe, wie auch vor alters bräuchlich gewesen war, den öffentlichen Gesang in Wochenpredigten und an Sonntagen anführen, und dafür freie Behausung haben solle. Und so ist das Vorsingen bei dieser Classe größtentheils durch das vorige Jahrhundert geblieben".

II. Lehrer und Studenten der Hohen Schule Herborn

Über Lehrer oder Schüler der Hohen Schule Herborn, die als Musiker bedeutsam hervorgetreten sind, ist bisher nichts bekannt geworden.

Göttingen

(Gegr. 1586)

I. Die Statuten des Paedagogium Göttingen

Über die Ziele und Aufgaben des neuerrichteten Pädagogium berichtet der der erste Pädagogiarch dieser Anstalt, Henricus Petreus, folgendes:

---

[1] Vgl. J. H. Steubing, Gesch. d. Hohen Schule Herborn, Hadamar 1823, S. 271 ff.

[2] Vgl. Steubing, a. a. O. S. 32, 46.

[3] G. Zedler u. H. Sommer, Die Matrikel der Hohen Schule und des Pädagogiums zu Herborn, Wiesbaden 1908, S. 182.

[4] a. a. O. S. 194/195.

Die neue Schule soll nicht nur, wie die bisherige, Anleitung geben ad artium optimarum rudimenta, sondern auch ad perfectiores disciplinarum tractationes. Sie will nicht etwa das Universitätsstudium überflüssig machen, sondern nur den vielfachen, berechtigten Klagen der Eltern abhelfen, daß ihre Söhne von der Universität, auf welcher sie lange und mit großen Kosten unterhalten werden müssen, weiter nichts mitbringen, als körperliche und geistige Zerrüttung. Das sei eben die Folge von jenen unseligen Partikularschulen, ubi praemia docentibus non satis digna, discentibus nulla fere sunt proposita, wo die Lehrer fortwährend wechseln, die Schüler nicht sorgfältig unterrichtet und zu früh entlassen werden. Gute Erziehung und ausreichender Unterricht werden hier in Göttingen zugleich geboten. Das Paedagogium soll eine Baumschule sein für die Akademie, in erster Linie für die Alma Julia in Helmstedt[1].

In der alten, 1531 nach Wittenberger Vorbild reformierten Lateinschule war bereits der Musikunterricht ein wichtiger Bestandteil des Gesamtunterrichtes gewesen.

Darneben wollen wir auch dem Schulmeister einen guten Cantoren halten, der ein erfahrener Musicus seye, umb des Gottesdiensts und stattlicher Underweisung der Jugendt willen, der sie dessgleichen eine Stunde nach Mittag in der Musica lehren und üben soll,

heißt es in der mit einer Vorrede von Luther versehenen Göttinger Kirchenordnung von 1531[2].

Die gleiche Stellung behielt nun der Musikunterricht auch in dem neuen Pädagogium bei, bzw. wurde noch verstärkt durch die längere Dauer des Unterrichtes. Denn die neue Anstalt zerfiel in zwei Teile, eine schola inferior und eine schola superior. Die schola inferior deckte sich im wesentlichen mit dem Aufgabenkreis der alten Lateinschule, während die schola superior das neue Pädagogium darstellte. Beide Teile umfaßten drei Klassen.

In der schola inferior wurde neben Musik und Gesang nur Latein und Religion gelehrt.

In der schola superior wurde das Trivium, Griechisch, Hebräisch, die Anfangsgründe der Jurisprudenz, Arithmetik, Physik und wiederum Musik gelehrt. Der Musikunterricht fand „diebus Mercurii et Veneris Hora XII" statt. Die drei Klassen nahmen daran gemeinsam teil. Zum Lehrer wurde der „Cantor figuralis Magister Isaak Wucherpfennig" bestellt[3].

II. Lehrer und Studenten des Paedagogiums zu Göttingen

Birkenstam, Johann

1598 immatr.: *Joannes Birkenstam, Witzenhusanus* (G. Gieseke u. K. Kahle, Die Matrikel d. Paedagogiums zu Göttingen 1568—1734, Göttingen 1936, S. 7[a]). In der Anmerkung dazu heißt es: *Cantor choralis Gottingae et postea Pastor in Rostorp* (1619), *obiit A° 1648. Kantor* war er seit 25. 6. 1612.

Cistner, Justus

1586 immatr.: *Justus Cistnerus, Gottingensis* (Gieseke u. Kahle, a. a. O. S. 1[a]). In der Anmerkung dazu heißt es: *Theol. stud. et Paedagogii Gott. Musicus obiit 1597, cantor 1591—97.*

Siborg, Johann

1589 immatr.: *Johannes Siborg, Gotting.* (Gieseke u. Kahle, a. a. O. S. 2[b]). In der Anmerkung dazu heißt es: *Civis et Organicus Gotting.*

Spangenberg, Thomas

1597 immatr.: *Thomas Spangenbergius, Northeimensis* (Gieseke u. Kahle, a. a. O. S. 6[b]). In der Anmerkung dazu heißt es: *Cantor choralis, per annos. 1601—1664, 92 Jahre alt.* Vgl. Zeit- u. Geschichtbeschreibung d. Stadt Göttingen IV 250.

---

[1] Vgl. A. Pannenborg, Zur Gesch. d. Göttinger Gymnasiums, 1886, S. 9.

[2] Vgl. Pannenborg, a. a. O. S. 1.

[3] Vgl. Pannenborg, a. a. O. S. 6, 11/12.

Wucherpfennig, Isaak

1586 wurde *Magister Isaak Wucherpfennig, cantor figuralis,* als *Musiklehrer* verpflichtet (vgl. Pannenborg, Z. Gesch. d. Göttinger Gymnasiums, 1886, S. 6).

Nachträge

1. Prag

Essen, Johannes de

1379 in der Juristenfakultät immatr.: *Dns Joannes de Essen, baccalarius nec non magister in artibus montis Pessolani* (Mon. univ. Prag. II 1, S. 10). Er war bereits seit 1372 15.4. in Prag als *Domkantor* von Ermeland und Bevollmächtigter des Bischofs Joh. Striprok (Das Anniversarienbuch der Vikarien [d. Domkirche zu Frauenburg] vom Jahre 1441 in: Mon. hist. Warmiensis III 227). 1382 war er in Frauenburg. Er starb am 15.7. 1416 oder 17.3. 1417. Gefeiert wurde sein Anniversar am 17. 3. (Ebd. und Anm.)

Salendorf, Friedrich von

1402 in der Juristenfakultät immatr.: *Dns Fridericus de Salondorff, can. ecclesiarum Wratislauensis et Warmiensis, et plebanus in Prust. d. 14 gr.* (Mon. univ. Prag. II 1, S. 112). In Ermland seit 12.4. 1418, *Domkantor* seit 23.6. 1417. Gestorben 25.8. 1448 (Das Anniversarienbuch d. Vikarien [d. Domkirche zu Frauenburg] vom Jahre 1521 in: Mon. hist. Warmiensis III 240).

Varentrap, Albert

1400 *bacc.*, 1402 *mag.*, 1402 *stud. decr.* in Prag, 1433 Lütticher *Domkantor.* Vgl. G. Pietzsch in AfM V 82.

2. Leipzig

Busche, Hermann v. d.

S 1503 immatr.: *Hermannus Buschius Monasteriensis X* (Erler I 451[a]). Am Rand: *Buschius decus nostrae academiae.* Vor 1511: *Hermannus Puschius bacc. leg.* (Erler II 41). Zu seinen weiteren Studien und seiner Bedeutung s. G. Pietzsch in AfM V 79.

Lepparth, Nicolaus

W 1553 immatr.: *Nicolaus Lepparth Drestensis 7 gr.* (Erler I 696[b]). Er war *symphoniacorum puerorum Ill. ac Seren. Principis Georgii Friderici Marchionis Brandenburg. ... praeceptor* und heiratete als solcher am 11.5. 1568. Vgl. dazu die Hochzeitsgesänge von Scandellus, Lemaistre, de Glein und Jo. Wesalium, die 1568 in Nürnberg bei Th. Gerlatz gedruckt wurden.

Strasser, Lazarus

S 1494 immatr.: *Lazarus Straßer de Eckenfelde* (Erler I 385[b]). Später studierte er in Wien. Die Staatsbibl. München überliefert in Clm 2839 f. 123[r] das Fragment eines von ihm geschriebenen musiktheoretischen Traktates. Das Incipit lautet: „*Quintus Articulus: et principaliter notandum est quod IV sicut* . . .", das Explicit lautet: „*Et sic est finis breuissimi fundamentj Venerandi Mgri Hainrici platerberg de Nurenberga finiti per me confectum Lazarum strasser ex eckenfelden Alderspacensis monasterii professum arcium liberalium Baccalaureum in alma vniversitate Viennensi In die Sancti Gregorii pape sero dum coelum clareret stellis Anno domini 1499.*" Über H. Platerberg habe ich vorläufig nichts Näheres finden können. Der Geburtsort des L. Strasser ist Eggenfelden in Nordbayern.

Tannenberg, Stephan

S 1545 immatr.: *Steffanus Dannenbergk j fl.* (Erler I 656[b]). In der um 1585 geschriebenen Pirnaer Hds. N° 52 (jetzt Landesbibl. Dresden) steht der Eintrag: *M. Steph. Tannebergus scribi curavit.*

Varentrapp, Albert

1409 Oct. 24 in die philosophische Fakultät aufgenommen und 1409 Dec. 28 *in examinatorem magistrandorum electus: de natione Bavarorum magr. Albertus Varentrappe.* Er war von Prag mit nach Leipzig übergesiedelt. 1433 *Domkantor* in Lüttich. Vgl. G. Pietzsch in AfM V 82.

Walther, Johannes

S 1517 immatr.: *Johannes Walther ex Kale dt 6 gr. et 4 fa (mulis)* (Erler I 557[a]). Vgl. zu ihm O. Schröder in AfM V 12ff. und das in Vorbereitung befindliche neue Buch über J. Walther von W. Gurlitt.

Neue Bücher

M. van Crevel,

Adrianus Petit Coclico. Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers. Martinus Nijhoff, Haag 1940. 8°. XII u. 440 S.

Mit seiner Coclico-Monographie hat v. C. einen bedeutsamen Fragenkomplex innerhalb der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts aufgegriffen, dessen Klärung schon seit langem als dringend empfunden wurde; ist doch Coclico vor allem der Schöpfer und Verfechter jener ominösen Musica reservata, die auf eine Reihe von Forschern einen um so stärkeren Reiz ausübte, je unbestimmter und vager ihr eigentlicher Gehalt erschien.

Zum erstenmal gibt v. C. auf Grund von zum Teil neuen Dokumenten, die im Anhang (365 bis 415) in extenso abgedruckt, zum Teil faksimiliert und kommentiert werden, eine gesicherte Biographie, soweit sie sich aus dem lückenhaften Material herstellen läßt. Die erste Lebensperiode liegt nach wie vor in völligem Dunkel, da die Selbstaussagen des Coclico[1] über seine Dienste bei Papst Paul III. und König Franz I. von Frankreich und die damit verknüpften Aufenthalte in Italien, Frankreich und Spanien mit guten Gründen als tendenziös und unglaubwürdig nachgewiesen werden. Selbst Coclicos Josquin-Schülerschaft, der er doch ein gut Teil seiner Berühmtheit bei Zeitgenossen und Nachwelt verdankt, ist nicht zu belegen (34), und auch v. C. scheint zu zweifeln, „ob Coclico Josquin tatsächlich persönlich gekannt hat" (242), eine Tatsache, die auch bei der Beurteilung von Coclicos Überlieferung der Musiklehre Josquins mitberücksichtigt werden muß. Es bleibt also bei dem kargen Ergebnis, daß Coclico um 1500 in Flandern geboren wurde und daß er wegen seines Übertritts zum Protestantismus, genauer: zum niederländischen Sakramentierertum (37 u. 194ff.), seine Heimat verlassen mußte. Er wandte sich nach Wittenberg (1545 Eintragung in die Universitätsmatrikel), wo er dem Kreise Melanchthons nahetrat und Beziehungen zur Universität anknüpfte mit der Absicht, die Stelle eines *professor publicus musices*, d. h. ein akademisches Lehramt für Musik zu erhalten. Seine Bewerbung schlug indessen fehl; dagegen begegnet uns schon vor Coclicos Eintreffen Sixtus Dietrich 1540/41 und 1544 nicht nur als Gast, sondern als Gastdozent an der Universität, wie v. C. überzeugend nachweisen kann. (Ein mir unbekannt gebliebener Brief Dietrichs von 1543 bringt weitere wertvolle Aufschlüsse zu dessen Lebensgeschichte: Dietrich verkehrte im Lutherkreis und sang „vil und oft" mit Luther.) 1546 war Coclico, wenn man seinen Angaben trauen darf, Professor für Musik an der Universität Frankfurt a. O.; schon 1547 aber versuchte er eine Stellung am Pädagogium in Stettin zu erhalten. Als auch diese Bemühungen erfolglos verliefen, ließ sich Coclico 1547 an der Königsberger Universität immatrikulieren, vielleicht in der Hoffnung, hier das Lehramt ausüben zu können. Statt dessen verschafften ihm seine Beziehungen zu Herzog Albrecht von Preußen eine Stelle als Sänger und Komponist in der herzoglichen Hofkapelle, die er wegen mannigfacher persönlicher und religiöser Schwierigkeiten 1550 wieder verließ. Im nächsten Jahr tauchte er dann in Nürnberg auf und knüpfte nachhaltige Beziehungen zu seinem Landsmann, dem Verleger Montanus an, die sich in der starken Bevorzugung niederländischer Musik, vor allem Josquins, Clements, Crequillons und Gomberts innerhalb des Verlagsrepertoires auswirkten. Außerdem gründete Coclico eine Privatschule für Musik und italienische und französische Sprache; für diese Zwecke schrieb er wohl auch sein 1552 erschienenes *Compendium musices*; als kompositorische Frucht der letzten Jahre traten ebenfalls 1552 die vierstimmigen Psalmen Davids, die *Musica reservata*, ans Licht der Öffentlichkeit. Mit Recht dürfen wir daher die Nürnberger Jahre als „Höhepunkt" in Coclicos Leben betrachten (259), wenn ein solcher Ausdruck angesichts seines wurzellosen und etwas exzentrischen Bohème-Daseins erlaubt ist. Ende 1554 oder Anfang 1555 erschien Coclico kurz in Wismar zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Johann Albrecht I., um schließlich 1556 in die dänische Hofkapelle überzuwechseln, wo er seit 1563 aus den Sängerlisten verschwindet. Wie die ganze erste Lebensperiode bleibt auch sein Ende in Dunkel gehüllt.

Vergleicht man diese Daten mit dem bisherigen Stand der Forschung, den v. C. mit unverhohlener Freude am Kritisieren in einer Einleitung rekapituliert, so erkennt man gerne die zahlreichen wertvollen Korrekturen und wichtigen Ergänzungen an, die der Verf. auf Grund eindringlicher Quellenforschungen erarbeitet hat. Dazu gehören auch seine ausgebreiteten Kenntnisse auf dem Gebiet der Theologie, der Kirchengeschichte und des Kirchenrechts, die einer solchen Materie gewiß zugutekommen können. Allerdings treten hier schon die Schattenseiten des Buches zutage: die betont negative und zuweilen ausschließlich kritisierende Haltung v. C.s führt häufig genug zu Hyperkritik und Polemik und schließlich zu einer oft recht überheblichen Schulmeisterei in Kleinigkeiten. Man hat den Eindruck, daß sich der Arbeitseifer des Autors wesentlich am Negativen, am Polemischen entzündet, und daß nicht eine neue, selbständige Sicht auf die Geschichte und deren Deutung, sondern die manchmal bis zur Rechthaberei gesteigerte Einzelkritik das primum mobile seiner Arbeit bildet. Und dies zum Schaden des ganzen Buches, dessen Gesamtanlage bereits aus dem umständlich kritisierenden Verweilen im Detail erwachsen zu sein scheint, wie die vielen koordinierten Exkurse bezeugen.

---

[1] So ist statt des bisher irrtümlicherweise gebrauchten „Coclicus" zu lesen; vgl. S. 3ff.

In einer Monographie über Coclico stünden natürlicherweise seine beiden Hauptwerke, das *Compendium* und die *Musica reservata* im Mittelpunkt. Statt dessen erhalten wir eine „Reisegeschichte" (XII), in welcher der dünne Lebensfaden des extravaganten Helden in breite Milieuschilderungen und eine Unmenge von „Beziehungen" eingebettet ist, die es v. C. unmöglich machen, eine wirkliche Gliederung und Meisterung des Stoffes, d. h. eine Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen, die doch eine legitime Leistung des Historikers darstellt, vorzunehmen. Hieraus erwachsen die Mängel der Darstellung überhaupt: die vielen Wiederholungen, das immer wieder notwendig werdende Anknüpfen und Wiederaufnehmen des Gedankengangs, die häufigen Überschneidungen, die die Lektüre des an sich schon zu magistraler Breite und Umständlichkeit neigenden v. C. nicht eben erfreulich machen. Die „Reisegeschichte" ist so locker gefügt, daß sie eben alles an ihrem Wege Liegende aufnimmt, gleichgültig, ob dieser Weg selbst mehr zufällig oder schicksalhaft ist. Denn es bleibt die Frage, ob eine Existenz wie die des Coclico wirklich bedeutsam und substantiell genug ist, ob sie so aus der Tiefe ihrer Zeit heraus lebt und den geistigen Rang besitzt, um zu einer „symbolhaften Ankündigung" des Schicksals der „niederländischen Musikkultur überhaupt" (XI) auszureichen. Ich persönlich möchte diese Frage verneinen. Coclico ist wohl eine „interessante", die Neugier reizende Persönlichkeit, aber die Analogie zwischen seinem Emigrantenschicksal und der geschichtlichen Sendung der niederländischen Musik auf deutschem Boden scheint mir völlig verfehlt. Es ist einfach unrichtig, daß „die niederländische Musikkultur ... an den mit der Reformation zusammenhängenden religiösen und politischen Ereignissen zugrundegegangen ist" (XI), wo doch im Gegenteil die reformatorische Musikübung die niederländische Musik zum guten Teil rezipiert hat, die dann in Deutschland noch eine schöne Spätblüte erlebte. Das Biographische vermag also mangels der menschlichen und künstlerischen Substanz keinen „Kern" zu bilden, sondern eben nur jenen dünnen Faden eines seltsam desorientierten Lebens, das die Wucht der wirklich großen musikgeschichtlichen und künstlerischen Ereignisse — ich nenne nur die reformatorische Neubegründung der Musik in Deutschland und die Heraufkunft des „neuen" spätniederländischen Stils um 1540—1550 — kaum zu tragen vermag. Die Exkurse und Darstellungen des künstlerischen Milieus sind so erdrückend, daß man Coclico auf weite Strecken aus den Augen verliert — ein Beweis dafür, daß der Stoff und die Art seiner Darstellung keineswegs einander angemessen sind. Ein Umriß der Lebensgeschichte und eine davon getrennte straffe Zusammenschau des im engeren Sinn musikhistorisch und künstlerisch Bedeutsamen unter wenigen größeren Gesichtspunkten hätte zweifellos ein anschaulicheres und klareres Bild ergeben.

So begegnet z. B. das *Compendium* teils im Kapitel Wittenberg (42f.,50—57, 62, 65) und teils im Kapitel Nürnberg (240ff., 260ff.), ohne daß seine musikgeschichtliche Stellung wirklich klar herausgearbeitet ist, die allerdings nur durch einen systematischen Vergleich mit der zeitgenössischen deutschen und italienischen Musiklehre zu gewinnen wäre. Auch die Bemerkungen v. C.s zur Musiker-Klassifikation des Coclico lassen die eigentliche Genesis dieser für das musikgeschichtliche Denken bedeutsamen Klassifikationen und das Spezifische der Ordnung im *Compendium* vermissen. Diese Ordnung ist aber keineswegs eine nur historische, wie v. C. meint (56), sondern auch gleichzeitig eine wertmäßige, indem sie die Klassifikation etwa des Boëthius geradewegs auf den Kopf stellt. Im Anschluß an die Systematik des Aristoteles, die sich übrigens auch bei Cassiodor findet, legt Boëthius den Akzent auf das *dijudicare* (= *Musica theorica*), dem dann erst das *fingere carmen* (= *poetica*) und das bloße *agere* (= *practica*) nachfolgen; d. h. er betont den unbedingt scientifischen Charakter der Musica. Coclico dagegen räumt dem dritten Genus, das *Theorica* und *Practica* miteinander verbindet, den höchsten Rang ein — aus demselben Grund, aus welchem Zarlino den *Musico perfetto*, der mit dem *compositore* identisch ist, am höchsten stellt. (Der moderne Begriff des „Komponierens" und der „Komposition" ist wesentlich durch die Renaissance-Theorie zu allgemeiner Gültigkeit gelangt, indem er den alten Begriff des *Contrapunctus* allmählich ersetzte.) Die vierte Klasse, das *Genus Poeticorum*, bezeichnet bei Coclico — abweichend von dem antiken Sinn der *Poetica* — die Sänger-Komponisten, die Praktiker par excellence, wobei der Nachdruck zweifellos auf der unmittelbaren Ausübung, auf dem extemporierten Kontrapunkt und dem Singen als solchem liegt, ohne daß das *componere*, das Schaffen der *res facta* beiseite zu bleiben braucht[1]. Jedenfalls verschiebt sich das Schwergewicht beim *Genus Poëticorum* mehr nach der Seite der *Practica* (*magis in practica, quam theorica consistit*); außerdem scheint mir aber hier schon der neue Begriff der *Musica poetica* hineinzuklingen (vgl. unten). Diesen beiden Klassen gegenüber nehmen die *Theorici*, die Coclico noch um die Gruppe der *Mathematici* (wegen ihrer *multitudo signorum*) erweitert, eine nicht nur zeitlich frühere, sondern wertmäßig geringere Stellung ein — genau wie die *musici antichi* des Zarlino, der die historischen Stufen ebenfalls mit Werturteilen verknüpft, wie es ja auch für Glarean selbstverständlich war (*ars infantiae* — *ars pubescens* — *ars perfecta*). Coclico arbeitet also mit der überlieferten peripatetischen Dreiteilung und erweitert sie um die *Mathematici*. Dabei rückt er bewußt von der alten quadruvialen und scientifischen Bewertung der Musica als Numerus-Gestaltung ab und wendet sich, ganz dem Zuge seiner Zeit folgend, den Disziplinen

---

[1] Claudius Sebastiani (Bellum musicale, Argentorati 1563, Cap. 27) übernimmt im wesentlichen die Klassifikation des Coclico; von den *Poëtici* sagt er nur, daß sie *contrapunctum super choralem cantum cantabant*.

des Triviums bzw. der Poetik und Rhetorik zu. Die Einordnung bestimmter älterer und zeitgenössischer Theoretiker und Musiker ist sehr aufschlußreich für die damals umlaufende Bewertung und Kenntnis der älteren Musik überhaupt; die Willkürlichkeiten in den beiden ersten Gruppen zeigen zugleich, wie rasch dieser ganz ihrer erfüllten Gegenwart lebenden Zeit die Vergangenheit aus den Augen entschwand, und wie im eigentlichen Sinne Epoche-machend Josquin empfunden wurde.

Über die Musica reservata erfährt der Leser leider kaum etwas Neues, obschon er das in einer 400 Seiten starken Monographie über Coclico erwarten dürfte. (Ich übersehe nicht, daß v. C. über dieses Werk eine Sonderstudie vorlegen will, XII.) Nach der uferlosen und unwissenschaftlichen Ausweitung dieses Begriffs ist die nüchterne Besinnung und die Kritik v. C.s gewiß angebracht, allein eine ausschließlich kritische Behandlung aller bisherigen Reservata-Auffassungen (293—326) ersetzt kaum eine eigene, selbständige und besser fundierte Deutung dieses eigentümlich schillernden Modeworts. Es ist leicht, Hubers Interpretation, die im Kern auch hier das Wesentliche sieht, mit einem umständlichen Aufwand von Kritik abzutun, aber schwer, etwas Gültiges und Treffenderes an ihre Stelle zu setzen. Als Grundlage der Interpretation werden in erster Linie die beiden Werke des Coclico dienen müssen, vor allem die 4stimmigen Psalmen. Quickelbergs „Definition" steht nach ihrer inhaltlichen Bedeutung und Prägnanz an zweiter Stelle, und ist, wie v. C. gut bemerkt, anscheinend abhängig von Thomas Morus[1]. Im Munde des Laien Seld (1555) bleibt der Terminus schon sehr im Unbestimmten, wie es bei Schlagworten, die sich im Umgang oft mit wechselndem Inhalt füllen, gerne der Fall ist; die beiläufige Bemerkung in den Synodalakten von Besançon (1571) klingt wie ein letzter Nachhall des Modeworts, das gewissermaßen Zarlinos konkreten kompositionstechnischen Begriff *fuggir la cadenza* nur ergänzt. (Ruffos *reservato ordine* [1556] möchte ich nicht ohne weiteres mit Musica reservata gleichsetzen, unbeschadet der Tatsache, daß Ruffo ein charakteristischer Vertreter des textinterpretierenden und tonmalerischen Madrigals ist.) Das *fuggir la cadenza*, das von den Willaert-Schülern Vicentino (*L'Antica musica* III, cap. 27—30) und Zarlino (*Istitutioni* III, cap. 51 bzw. 54) und von dem Zarlino-Kommentator Tigrini (*Compendiolo*, III, cap. 23) beschrieben und mit Beispielen belegt wird, ist wiederum nur ein Teilmerkmal jenes „neuen", d. h. spätniederländischen Stils, der — nicht ohne maßgebliche Einwirkung des italienischen Musikingeniums — auf der Synthese von Kontrapunktik und Harmonik beruht, und auf dieser vorwiegend harmonischen Grundlage die freie Dissonanzenbehandlung (abspringenden Leitton in der Kadenz) und jenes durchimitierende, Kadenzen und Zäsuren der Einzelstimmen möglichst überschneidende Stimmengewebe ermöglicht, das nunmehr ganz der musikalischen Textauslegung zu dienen berufen ist. Die Zeugnisse über die Musica reservata zwischen 1552 und 1571 müssen also nach ihrem inneren Gewicht verschieden gewertet werden, da ihr jeweiliger Sinngehalt keineswegs gleichgerichtet ist und eine völlige Kongruenz des Inhalts sich bei einem Schlagwort kaum ergeben kann.

Die konkrete stilgeschichtliche Grundlage des Reservata-Phänomens bildet jedoch stets die durch italienische Einwirkungen bestimmte, eigenartige Spätphase der niederländischen Musikentwicklung, in der das Melos der in den harmonischen Komplex eingebetteten Einzelstimme „Sprach"-Charakter erhält, d. h. die sprachgerechte[2], den Textgehalt interpretierende und affektausdrückende Vokalpolyphonie der Generation Willaerts und Lassos, die in der Kunst der vorausgehenden Generation — zumal in bestimmten Werken Josquins — ihren Ausgang nimmt[3]. Was sich innerhalb dieser wohlcharakterisierten Spätphase als eigentliche Musica reservata, als besondere Musikart oder einem besonderen Hörerkreis vorbehaltene Musik darstellt,

---

[1] Diese Stelle, die ich mir vor zehn Jahren aus J. Huizingas „Wege der Kulturgeschichte" (1930), 153ff. notierte, geht natürlich auf die aristotelische Nachahmungsästhetik (z. B. in der Poetik: *μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις*) zurück.

[2] Der Ausdruck „sprachgerechte Musik" mag nur kurz die wesentliche Intention dieses ausgesprochenen Vokalstils kennzeichnen: diese Musik soll kraft ihrer eigenen Mittel (Melodie, Harmonie und Rhythmus) gleichsam „Nachahmung" des Sprech-Leibs (der natürlichen [!] Betonung, der Längen und Kürzen, eventuell der Vokale usf.) und „Ausdruck" des Sprach-Sinns (des anschaulich-bildhaften Gehalts, vor allem des Affektgehalts des Textes) sein; damit unterliegt sie folgerichtig auch den Grundsätzen sprachlicher Gestaltung, die in der Poetik (bzw. Grammatik und Rhetorik) niedergelegt sind. So gewinnt der Terminus Musica poetica im 16. Jahrhundert eine neue und spezifische Bedeutung als Lehre vom *ποιεῖν*, vom sprachgerechten Gestalten, d. h. als Kompositionslehre dieser neuartigen sprachbedingten und wortausdrückenden Musik. Die neue humanistische Konzeption der Musica poetica ist vorgebildet im antiken Musikverständnis, in dem die Poetik, die Kunst sprachlicher Gestaltung, ein Teilgebiet der übergreifenden Musik darstellte, die bereits Dicht- und Tonkunst untrennbar in sich vereinte.

[3] Dieser Stil ist bekanntlich — ohne daß der Terminus Reservata auftritt — von Zarlino in gültiger Weise als Idealkunst kodifiziert worden; auch Vicentino ist ein Zeuge dieser sprachgerechten Musik; vgl meine Studien in ZMW XII, 564ff. und in der Kroyer-Festschrift 1933, 97ff. Ich habe dort bewußt auf den belasteten Begriff der Reservata verzichtet, um die Absichten der beiden großen Theoretiker um so deutlicher hervortreten zu lassen, die durch ihr Schweigen die nur partikuläre Bedeutung des Schlagworts Reservata bezeugen.

zeigen uns die Motetten des Coclico, die v. C. gut analysiert (*Vidi impium* 58ff. und 424ff. und *Venite exultemus* 347ff.). In ihnen sind einzelne, ehedem wesenhafte Züge des von Zarlino kodifizierten sprachgerechten Idealstils offensichtlich übertrieben und überspitzt, ja geradezu ins Exzentrische getrieben, wie es bei äußerlicher und epigonaler Nachahmung von Kunstmitteln gerne zu geschehen pflegt: aus dem Stil ist „Manier" geworden, das rein Artistische, das um jeden Preis Originelle, das Spielerische und Gekünstelte tritt in den Vordergrund, und die vielen kleinen — vielleicht auf einen beschränkten Kreis von „Kennern" berechneten — Einzelheiten beherrschen jetzt die Komposition, während die große übergreifende Gesamtbewegung, die in der Tiefe wirkenden und alles Detail tragenden Gestaltungskräfte geschwächt oder ganz verloren gegangen sind. Der enge historische Zusammenhang, ja die teilweise Überschneidung des als Novum auftretenden niederländisch-italienischen Spätstils mit der Musica reservata, kurz gesagt: der Zusammenhang des sprachgerechten vokalpolyphonen Idealstils mit jener „Manier" ist also durchaus vorhanden, zumindest in der Form des Epigonenproblems, und das Schlagwort Musica reservata mochte ursprünglich gerade in seiner Unbestimmtheit in gewissen Ländern oder musikalischen Kreisen (Seld, Quickelberg) beide Erscheinungen decken. In der Folgezeit hat sich aber der neue Idealstil einer sprachgerechten Musik, den die führende Musiktheorie bezeichnenderweise ohne den Reservata-Begriff formulierte, als geschichtlich gültig und zukunftsträchtig erwiesen, während das Schlagwort vor allem an der outrierten Sonderform von Coclicos Reservata-Motetten haftengeblieben ist, und meines Eachtens auf einen möglichst kleinen, aber um so schärfer umrissenen Umkreis beschränkt bleiben sollte.

Sehr eingehend beschäftigt sich v. C. im dritten Kapitel (Wittenberg) mit Luthers Musikanschauung, die derjenigen des Coclico und der Reservata diametral entgegengesetzt wird. Da es hier unmöglich ist, auf alle Einzelheiten einzugehen, zu denen man Fragezeichen setzen könnte, seien nur wenige grundsätzliche Bemerkungen gestattet. Die Gegenüberstellung v. C.s lautet etwa so: Luthers Musikanschauung, das musikalische „Klima" Wittenbergs und der frühprotestantischen Kirchenmusik überhaupt, werden als mittelalterlich, konservativ, traditionalistisch und rückständig bezeichnet, während Coclico die Moderne, den humanistischen und renaissancistischen Geist, den musikalischen Fortschritt vertritt. v. C. wird nicht müde, diesen Gegensatz in immer wieder neuen Formulierungen hervorzuheben, wobei schließlich Luther selbst und seine musikalische Umwelt so viele abwertende Kennzeichen erhält, daß man sich lebhaft an die unglücklichen konfessionellen Polemiken des vorigen Jahrhunderts erinnert fühlt. Am Ende steht dann der Gegensatz zwischen dem „hohen internationalen Niveau" der vorreformatorischen Musik und der Musik auf der „bescheidenen Stufe einer isolierten Provinzstadt" (= Wittenberg, 71) — vielleicht meint v. C. auch schlechtin einen qualitativen „Gegensatz" zwischen niederländischer und deutscher Musik? Daß Luthers originale und in der religiösen Tiefe seines Wesens verwurzelte Musikanschauung mit solchen Anti-Begriffen nicht erfaßt und mit Worten wie konservativ oder rückständig niemals treffend bezeichnet werden kann, bedarf heute kaum eines Beweises mehr. v. C. hätte nur die Schlußausführungen in Gurlitts Johann-Walter-Studie (1933) und dessen Geleitwort zum Neudruck von Walters „Lob und Preis der Musik" (1938) genauer zu lesen brauchen, um die innere Unhaltbarkeit seiner These zu begreifen; schon Mahrenholz' Vortrag über „Luther und die Kirchenmusik" (1937) hätte ihm ein wirklichkeitsgetreueres Bild von Luthers Musikanschauung verschaffen können. Damit wird aber auch die überhebliche Polemik gegen Fr. Blumes Lutherbild im wesentlichen hinfällig. Hinter dem Mißverständnis v. C.s steht aber außer dem bereits Erwähnten noch etwas anderes: das heute nicht mehr haltbare eindimensionale Geschichtsbild, in dem es nur den zeitlichen Fortschritt von der Vergangenheit in die Zukunft, vom „Mittelalter" zur „Renaissance" und damit von Luthers rückständiger, „ethisch gebundener Zweckkunst" (46) zu Coclicos „freier, selbstherrlicher Kunst" (43) mit ihrem „ästhetischen, artistischen Wert" (43) gibt. Der Verf. bekennt sich anscheinend selbst zu jenem „horizontalen, sich in der Zeit, und zwischen den Polen der Rückständigkeit und Fortschrittlichkeit (!) abspielenden Prozeß" (57), den er auch dem Geschichtsdenken des Coclico zuschreibt. Und in diesem evolutionistischen Denken gilt allerdings mehr der Fortschritt und die „moderne weltliche Renaissancekultur". Dabei ist erstaunlich, welch geringes Verständnis der theologisch so gebildete Autor für die „ethisch gebundene Zweckkunst", überhaupt für die eigentümliche religiös-ethische Musikauffassung hat, die für Deutschland so bezeichnend ist. Luthers musikgeschichtliche Bedeutung besteht nicht zuletzt darin, daß er dieser streng religiös und ethisch fundierten musikalischen Grundhaltung zum Durchbruch verholfen und damit die reformatorische Neubegründung einer wesentlich theozentrischen Musikanschauung vollzogen hat, deren Tiefenkräfte dann das Zeitalter Schützens und Bachs mächtig durchwirkten. Ein Maßstab, der nur Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit mißt, versagt hier offensichtlich, und so werden auch die zahlreichen Bemerkungen über den falsch verstandenen „Traditionalismus" Luthers gegenstandslos, der sich doch in seiner Echtheit und im Volkstum gegründeten Wurzelhaftigkeit als geschichtsbildende Macht ersten Ranges erwiesen hat. Mit der unrichtigen Beurteilung von Luthers theozentrischer Musikanschauung hängt aufs engste v. C.s Blindheit für die eigenwüchsigen nationalen Geschichtsverläufe zusammen. In dem eindimensionalen evolutionistischen Geschichtsbild findet sich kein Raum für die ursprünglich gegebenen Verschiedenheiten des Volkstums, für den unverwechselbaren eigenen „Sinn" und das organische Wachstum der genuin deutschen Musikgeschichte, die ihren eigenen Weg geht — unbeschadet ihrer Offenheit für die anders ge-

artete Kunst der westlichen und südlichen Nachbarvölker. Diese „Einflüsse" und Anregungen werden bald mehr, bald weniger rezipiert, aber stets auf Grund der anders gearteten Voraussetzungen eigenwillig umgeformt und mit einem wesenhaft anderen Sinn erfüllt. Gerade die Untersuchung von Luthers „sprachmelodischem Deklamationsideal" (62) und der Vergleich mit Coclicos „neuer Deklamationsrhythmik" (65) hätte dem Verf. zeigen können, daß das Gegensatzpaar „altertümlich — modern" für eine Sinn- und Wesenserfassung der beiden Musikbereiche unzureichend ist; es ist nicht einfach so, daß „die moderne Textdeklamation und Textlegung ihm (= Luther) noch fremd gewesen sein werden" (65). Vielmehr gehören Luthers Vorliebe für die Gregorianik, deren deutsche Sonderform uns Peter Wagner anschaulich gemacht hat, und für den Cantus-firmus-Stil (neben manchem anderen) zu den Wesenseigentümlichkeiten der deutschen Musik, die schon auf Grund der akzentuierenden deutschen Sprache und der eigenständigen mittelalterlichen Liedtradition ein ganz anderes Verhältnis zur „Textdeklamation" haben mußte. Ein Geschichtsbild, in welches diese „nationalen Konstanten" (um mit Becking zu reden) nicht eingearbeitet sind, kann heute auf „Objektivität", Gegenstandstreue und sachliche Gültigkeit kaum einen Anspruch machen. Hier liegt meines Erachtens die Ursache für manche Fehlurteile und Mißverständnisse, die im einzelnen zu behandeln ich mir versagen muß. Mit um so größerem Nachdruck möchte ich daher auf die verdienstlichen und fruchtbaren Erörterungen hinweisen, die v. C. dem Wittenberger Repertoire (66ff.), den Werken Josquins, insbesondere den Motetten *Haec dicit Dominus*[1] und *Sancta Trinitas* widmet, während die Bemerkungen zu den beiden Kopenhagener Handschriften (337) noch einer genaueren Nachprüfung bedürfen.

Alles in allem hinterläßt die Lektüre des umfangreichen Werkes einen durchaus zwiespältigen Eindruck: dankbar verzeichnet man die vielfältige Förderung unseres musikgeschichtlichen Wissens, wo es sich um die Eruierung neuer Tatsachen, um die Richtigstellung von Irrtümern durch neu ermittelte Fakten handelt. Allein die historische Deutung der Fakten, die Interpretation ihres geschichtlichen Sinns und Zusammenhangs ist oft genug anfechtbar, weil sie — wie ich an wenigen grundsätzlichen Punkten zu zeigen versuchte — auf methodisch und sachlich unhaltbaren Voraussetzungen beruht. Darüber darf der gewaltige Aufwand an Kritik und die auffallende Überheblichkeit gegenüber der deutschen Forschung nicht hinwegtäuschen. Immerhin scheint mir der Grund, „daß diese niederländische Arbeit in deutscher Sprache erscheint" (XII), doch wohl darin zu liegen, daß der Autor seine Leser mit Recht vor allem in Deutschland zu finden hoffte, wo bislang die Coclico-Forschung seit geraumer Zeit und mit regem Eifer betrieben worden ist.

Hermann Zenck, Göttingen

Walter Wiora,

Die deutsche Volksliedweise und der Osten. Musikalische Volksliedforschung, herausgegeben von Guido Waldmann. Bd. 4. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin 1940.

Die deutsche Volksliedforschung hat seit zwei Jahrzehnten eine entscheidende Wendung vollzogen. Vom Sammeln und von vorwiegend literarisch-geschichtlicher Betrachtung ist die Volksliedkunde mit der Gründung von musikalischen Volksliedarchiven auf die Grundprobleme jeder Volksliedforschung übergegangen: auf Quellenkunde, Ein- und Zuordnung der Lieder, auf Vergleichung und Herausarbeitung melodischer und rhythmischer Typen, auf Geschichte und Verbreitung, Eigenleben und Eigenart des deutschen Liedguts. Die verschiedensten Forschungsmethoden verbinden sich, die rein literarische, die volkskundliche, die musikgeschichtliche und die vergleichende. Walter Wiora gibt zum ersten Male einen Einblick in diese weit- und tiefgreifende Forschung, die sich nach außen in dem großen deutschen Volksliedwerk („Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien") spiegelt, die aber nach innen noch nie in ihrer weiten, umfassenden Problemstellung behandelt worden ist. Als Ausgangs- und Mittelpunkt wählt W. die Liedweise des Ostens, das große Rückzugsgebiet deutschen Liedes, in dem altes Volksgut am längsten und ursprünglichsten erhalten geblieben ist. Seine Einordnung muß zu den Grundfragen deutscher Volksliedbetrachtung überhaupt führen. Aus dieser Themenstellung erwächst der Aufriß der Arbeit: die Entwicklung der Liedgeschichte und Liedgestalt und ihr Fortleben im Lied des deutschen Ostens.

Es liegt in der Natur dieser ersten systematischen Einführung in die musikalisch-vergleichende Volksliedarbeit, daß W. nicht Einzelfragen untersucht, wie es in früheren Aufsätzen geschehen ist, sondern daß er auf das Grundsätzliche, Allgemeine, Charakteristische ausgeht. So werden einleitend die modernen Prinzipien der Volksliedsammlung und Aufzeichnung, ihrer Ordnung und Verbreitung besprochen, um daran die eigentliche Ein- und Zuordnung des deutschen Volksliedes anzuschließen. Es ist ein gewaltiges Gebiet, das hier in gedrängtem Überblick auf Grund umfassender Quellenkenntnis behandelt wird: die Frage des Tonraums, der Rhythmik, Form, Eigengesetzlichkeit. Schon auf dieser Seite der Volksliedkunde türmen sich die Probleme. Die „Schubfächer", die nicht mehr als allgemeine Kennzeichen fester tonaler Vorbereitungsräume sein wollen, führt W. auf ihre Begrenzung zurück, d. h. er entwickelt die Reichhaltigkeit des deutschen Volksliedes über die einengenden Zusammenfassungen hinaus. Nach meiner Anschauung ist die halbtonlose Fünfstufigkeit auch dem frühen deutschen Volkslied eigen. Die

---

[1] Josquins Autorschaft (101) wird auch bezeugt durch den zeitgenössischen handschriftlichen Zusatz im Notentext des Jenaer Exemplars von S 1537: „*Joskin Nymphes napees alius*".

typische Gruppierung der tonalen Kreise Quinte—Quarte (*f' d' c'* und *c' a g f*) läßt sich in allen alten Weisen aufzeigen, oft in ursprünglicher Perihelese (Quart- und Quintumfang), oft in typischer Gegenüberstellung beider Kreise. Diese Weiträumigkeit ist bei der Aufzeichnung der ältesten deutschen Lieder zum Teil schon verwischt. Die Pien-Töne schalten sich ein. Aber sie fallen bezeichnenderweise auf die unbetonten Taktteile. Hier liegen die Übergänge von der ältesten zur mittelalterlichen Zeit. Die Grenzen können um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts angesetzt werden. Die Parallele ergibt sich aus der Vergleichung mit anderen Kulturen des Ostens und Nordens, die den gleichen Weg von der Quint- und Quartenmelodik zur Verbindung der Kreise und zu ihrer mählichen Überbrückung durch weite (Terzschichtung), einfache (Ganzton) und enge (Halbton) Bindungs- oder Verschleifungsschritte gehen. Die Kinderliedmelodik, auf die gern hingewiesen wird, ist keine typisch deutsche Bewegung, sie findet sich in der ganzen Welt und gründet sich auf allgemein physiologische Tatsachen: das Nachlassen der Stimme, das Absinken zur Unterterz, zur Quarte und Quinte. Dieser „Urbewegung", wenn ich so sagen darf, also dem Gravis, folgt erst die Aufwärts- und Pendelbewegung, der Akutus und die Clivis. Gerade diese Bewegungen, die sich im Kinderlied nach festen typischen Formen zusammenschließen, sind Anhaltspunkte für die Liedbestimmung, für Alter und Umbildung einer Weise. Sie erklären die von W. hervorgehobenen Kennzeichen: die Terzschichtung, die Quartstruktur, die Halbtonlosigkeit, die weiten Räume.

Auch im Rhythmischen kann man den Reichtum der alten Weisen mit älteren Kulturen zusammenbringen. Wesentlich ist W.s Hervorhebung der „Weitzügigkeit" und der „Zeitgestalten" im deutschen Lied, die sich scharf von östlichen Melodien (wenigstens in neueren Kulturen) abheben. Auch „Gesetzmäßigkeit" und „Stetigkeit" erkennt er ihm zu, jene durch die deutsche Kultur, diese durch das Vorwärtsdrängen, Bauen und Spannen der Linien bedingt. Beides trifft die geschichtliche Zeit seit der Notierung in unserm System, kaum die frühere, wenn wir an Parallelen jenseits unserer Grenzen denken oder mittelalterliche Stimmen in diesem Sinne deuten. W. gibt deshalb zu seinen Feststellungen Gegenbeispiele, also zum weitzügigen Lied das Schnaderhüpfl, zur Strebigkeit das satte Hinklingen eines Jodlers. Das ist das Eigene seiner Darstellung, daß ihm die Vielfalt des deutschen Liedes stets gegenwärtig bleibt, daß er nicht einer Idee zuliebe die Quellenkunde und den Blick für das Ganze verliert.

An einer Fülle von Beispielen werden Wandel und Festigkeit der Melodik in alter und neuer Zeit nachgewiesen. Es kommt zu typischen Formeln, Bindungen und Bewegungen. Hier liegen meines Erachtens die Keime zu einer deutschen Melodiegestalt, zu einer Festlegung der typischen Wesenseigenheiten deutschen Singens, zu einer, wenn man will, deutschen „Maquâmenlehre". Unsere „Kadenzen", „Tonfälle" stellen nach meiner Ansicht nach der neueren Zeit hin die ersten Verhärtungen vieler beweglicher, weitgestaltiger Melodiespannungen dar.

In den Unterbau der umschriebenen deutschen Volksliedweise fügt W. das Lied des Ostens, indem er die Bewahrung alter deutscher Weisen in den östlichen Volkstumsinseln und ihre charakteristischen Umbildungen an prägnant gewählten Beispielen nachweist. Ein ungewöhnlicher Reichtum an Parallelen wird ausgebreitet, ein Material, das sich nur in Jahrzehnten reicher Volksliedarbeit ausbreiten läßt. Es kommt sogar zum Nachweis urtümlicher Bewegungstypen, die sich der oben gegebenen Einordnung unmittelbar einfügen. Dabei geht W. mit scharfer philologischer Kritik vor. Er prüft die Lebensbedingungen der Weisen im Osten, ihr Alter, ihre typische Form, ihre Entwicklung. Dieser Abschnitt ist an neuen Ergebnissen besonders reich. Die Gegenüberstellungen zeigen das Fortleben alter Melodiekeime in verschiedenen Volksinseln, ihr Sichbinden und Entwickeln, ihr landschaftliches Umsingen.

Ein Schlußteil untersucht die Ausbreitung und Einwirkung der deutschen Volksliedweise auf die Nachbarvölker des Ostens, ein Thema, das verschiedentlich in Angriff genommen, hier auf Grund der früher entwickelten Festlegungen zu einem anschaulichen Bild der verschiedenen Strömungen, Einordnungen, aber auch der Gemeinsamkeiten und Widerstände zusammengeschlossen wird.

Mit kühnem Griff hat W. ein Gebiet angegriffen, das bisher von vielen Seiten bestellt, aber noch nie im Zusammenhang überblickt worden ist. Dabei kommt ihm seine jahrelange Arbeit im Freiburger Volksliedarchiv zugute, eine Quellenkenntnis, die vom Einzelfall ausgehend durch Heranziehung aller Nachbar- und Grenzfälle zu einem Allgemeinen, Grundsätzlichen gelangt. Nur aus der Sichtung und Einordnung lebendigen Volksgutes erwachsen die Probleme, wie sie W. aufstellt und zu lösen unternimmt. Viele Fragen sind von ihm in wissenschaftlich vorbildlicher Weise untersucht und geklärt, andere bedürfen weiterer Studien, und über manche wird es nicht leicht eine Verständigung geben, bevor nicht die vergleichende Musikwissenschaft in ihren Ergebnissen weitergeschritten ist. Aber daß W. uns ein Standardwerk der deutschen Volksliedforschung geschaffen hat, an dem niemand wird vorübergehen können, darüber kann kein Zweifel sein. Zum ersten Male wird erarbeitet, was sich in vielfacher Problemstellung fast zu verlieren schien und was oft genug zum Fangball oberflächlicher Liedbetrachtung geworden ist. Darüber hinaus bietet sich dem Leser, der wissenschaftlichen Fragen fernersteht, ein festgefügtes und durch reiche Belege gestütztes Bild von deutscher Eigenart und echtem deutschem Volkstum.

Georg Schünemann, Berlin

Helmuth Wirth,

Joseph Haydn als Dramatiker. (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgegeben von F. Blume, Heft 7. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1940. 197 Seiten.)

Ein wenig bekanntes Teilgebiet aus dem ohnedies von der Forschung recht zurückhaltend bedachten Gesamtschaffen J. Haydns wird in vorliegender Arbeit zur Diskussion gestellt, und es darf gleich hinzugefügt werden, daß sich W. mit annerkennenswertem Fleiß und Erfolg um die Probleme bemüht hat, die Haydns Opern und sein Verhältnis zum musikalischen Theater in sich bergen. Sooft dieser Fragenkreis in der Vergangenheit gelegentlich auch beleuchtet wurde und praktische Wiederbelebungen Haydnscher Opern (mit freilich oft recht bedenklichen Bearbeitungsfreiheiten) zu einer intensiveren Beschäftigung mit Haydns dramatischem Werk zu ermuntern versuchten, sooft vernahm man auch gewichtige Bedenken und Zweifel, die im allgemeinen darauf hinausliefen, daß Haydn im Grunde seines Wesens kein Mann des Theaters war, und es ihm an wirklicher dramatischer Begabung mangelte. W.s eingehende Darlegungen setzen an dieser Stelle ein und versuchen den Nachweis zu erbringen, daß Haydn als Dramatiker eine Potenz eigener Art darstellt, daß das Zusammen- und Ineinanderwirken von ernsten und komischen Stoffen, Begebenheiten und Auftritten sowie das Streben nach charakteristischer Individualisierung der Bühnenfiguren seinen Werken ein besonders anziehendes Gepräge verleiht.

W. untersucht zunächst auf breiter Grundlage die allgemeinen Voraussetzungen des Haydnschen Opernschaffens, die Wiener Theaterverhältnisse seiner Zeit und vor allem die möglichen Vorbilder, zumal die Hauptvertreter der italienischen Opera buffa, in ihrer Bedeutung für Haydn. Besonderes Licht fällt auf die wenig bekannten, zum Teil auch verschollenen Haydnschen Schauspielmusiken, wobei die Feststellung Beachtung verdient, daß Haydn mit seiner Musik zu „König Lear" der erste deutsche Musiker ist, der zu einem Drama Shakespeares die Bühnenmusik komponiert hat. Den größten Raum nehmen alsdann die Formanalysen der Haydnschen Opernbestandteile ein, die im allgemeinen erkennen lassen, daß sich Haydn mit größter Sorgfalt seinen dramatischen Aufgaben gewidmet hat, und daß er bemüht war, durch individuelle musikalische Gestaltung den Gang der Handlung und die Eigenart der Charaktere zu beleben und hervorzuheben. Hier wünschte man sich indessen grundsätzlich eine straffere und mehr typologisch-zusammenfassende Form der Analyse und weniger langatmig-ermüdende Schilderungen der aufeinanderfolgenden Arien usw., die mit vielfach belanglosen Einzelheiten beschwert werden. Auch die auffallend häufige, oft sinnlose Absatzbildung trägt nicht dazu bei, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden. Bemerkenswert sind schließlich noch ausführliche Vergleiche einiger Haydnscher Opern mit Bearbeitungen der gleichen Stoffe durch andere zeitgenössische Komponisten. Man hat dabei allerdings oft den Eindruck, daß Haydn in ein besonders vorteilhaftes Licht gesetzt werden soll, wie etwa bei dem „Pilgrime von Mekka"-Stoff, wo sich zwar Haydn infolge der geschlosseneren Textgestaltung Friberths in einer günstigeren Lage befand als Gluck, der mit dem locker gefügten und weitschweifigeren Dancourt-Text vorlieb nehmen mußte, was jedoch bemerkenswerterweise keineswegs zur Folge hatte, daß dadurch Haydns Musik im Ganzen dramatisch schlagkräftiger geworden wäre. Hier verwickelt sich W. außerdem in Widersprüche, wenn er einmal behauptet (S. 58), daß Glucks „seriöse Charaktere marionettenhaft und unselbständig wirken", während er kurz zuvor der Meinung war (S. 54), daß es Gluck gelungen sei, über das Konventionelle hinaus „das Besondere ihrer seelischen Verfassung darzustellen".

Aufschlußreiche Bemerkungen fallen im Schlußkapitel über Haydns Verhältnis zu Gluck und Mozart, wobei W. die bisher gültige Auffassung von der Gegensätzlichkeit der Gluckschen und Mozartschen Dramatik als Grundlage und Voraussetzung dient. Diese Auffassung erscheint jedoch in mehrfacher Hinsicht revisionsbedürftig[1], was auch auf die Kennzeichnung von Haydns Verhältnis zu den beiden großen Dramatikern nicht ohne Rückwirkung bleiben dürfte. Und ob man den Dramatiker Haydn geradezu und ohne Einschränkung als Bindeglied zwischen Gluck und Mozart bezeichnen darf, wodurch implicite der Anspruch auf eine Gleichrangigkeit zwischen Haydn und jenen beiden Meistern innerhalb des dramatischen Arbeitsgebiets erhoben wird, kann füglich bezweifelt werden. Jedenfalls wird hierfür erst die lebendige Theaterpraxis den Beweis zu erbringen haben. Denn eine derart komplexe Erscheinung wie das dramatische Kunstwerk kann in Zweifelsfällen nie aus der Betrachtung der Partitur allein restlos beurteilt werden, sondern bedarf als letzter Instanz der unmittelbaren Erfahrung und des lebendigen Eindrucks von der Bühne her. Hier wird sich dann zeigen, ob wenigstens die dramatischen Hauptwerke Haydns das Urteil W.s bestätigen. Es ist daher zu wünschen, daß sein tatkräftiges Eintreten für Haydns Opern bei unsern Dramaturgen und Theaterleitern ein günstiges Echo finden möge.

Rudolf Gerber, Gießen

„Der Partimentospieler".

Übungen im Generalbaßspiel und in gebundener Improvisation. Eingeleitet und herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. Breitkopf & Härtel, Leipzig o. J. (1940).

Die aus westfälischen Archiven (Santinische Musiksammlung, Münster, und Haus Hülshoff) veröffentlichten Übungen nehmen in der Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts eine

[1] Vgl. meinen Aufsatz „Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung" (Die Musik, Dezember-Heft 1941).

eigentümliche Mittelstellung ein. Aus der schwer bestimmbaren Art ihrer kompositions- und spieltechnischen Zuordnung sind diese „Partimenti" bisher kaum beachtet oder auch wohl nicht mehr recht verstanden worden. Wie F. (S. 4) betont, bildet das Partimento eine „selbständige Kunstform der Orgel- und Klaviermusik" des Barock, es steht in der Mitte zwischen der Generalbaßpraxis in ihrer Funktion als Begleitung und Klangbindung des festgelegten Kompositionsgerüstes und einer freien, wenngleich form- und regelgebundenen Improvisation. Zu kunstmäßig beherrschter Improvisation soll das Partimento erziehen; es zeigt aber auch noch mannigfachen Zusammenhang mit der Notierungs- und Aufführungspraxis, aus der der Generalbaß überhaupt entstanden ist. Die alte Abneigung gegen partiturmäßiges Übereinander der Stimmen, die Herkunft aus dem einzelnen Stimmbuch wird deutlich, ebenso die erste „direktionsweisende" Art des Basso seguente, der ja die jeweils tiefste Stimme der Komposition in die Aufzeichnung der Generalbaßstimme einbezieht.

Alle diese Eigenheiten werden vor einem Partimento in seiner ursprünglichen Notierung lebendig, bei der grundsätzlich auf einem System die Struktur eines mehrstimmigen Satzes durch dauernden Wechsel der Schlüsselbildung skizzenhaft hervorgehoben wird. Es ist Aufgabe des Spielers, das Gefüge des Ganzen aus seiner Vorstellung in die klingende Wirklichkeit zu übertragen. Die pädagogische Grundabsicht dieser Partimenti wird damit ebenso deutlich wie der bezeichnende Kunstwille des Barock, auch das freie Phantasieren systematisch zu erfassen und auf rationale Grundlagen zurückzuführen.

Wie F. in der Einleitung betont, war die Kunst des Partimentospiels besonders bei den süditalienischen Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts verbreitet. Die Auswahl enthält Stücke von Durante, Franzaroli, Sabbatini, Saratelli, Contumacci und als einzigem Deutschen von M. F. Droste-Hülshoff. Es wäre erwähnenswert gewesen, daß das Partimento in der deutschen Musik sogar bis in den Schaffenskreis J. S. Bachs vorgedrungen ist. Im Jg. 42 der Bach-G.A. (S. 268 und 272) finden sich zwei als „Fantasie und Fughette" bezeichnete Stücke in *B*-dur und *D*-dur, freilich unter den „Kompositionen, deren Echtheit nicht sicher verbürgt ist". Im Vorwort (S. XXXII) weist der Herausgeber Ernst Naumann die Stücke dem Halleschen Organisten Gottfr. Kirchhoff zu.

Daß Naumann die Stücke als Partimenti nicht erkannt hat, beweist sein Zusatz: „Die Vorlagen geben das vom Komponisten nicht völlig ausgeführte, sondern zum Teil nur bezifferte Stück mit fortwährendem Schlüsselwechsel auf einer Zeile; wir zogen eine klarere Wiedergabe (!) auf 2 Systemen vor." Näher beschreibt Spitta (J. S. Bach, 2. Aufl., Leipzig 1916, Bd. I, S. 715) den Charakter der Stücke. Dabei weist er (Anm. 50) auf einen Band Partimentohandschriften der Berliner Staatsbibliothek hin: „Praeludia et Fugen / del Signor / Johann Sebastian / Bach / Possessor / A. W. Langloz / Anno 1763" (Sign. Mus MS Bach P 296). Spitta meint, es seien „vielleicht Übungsstücke, die sich ein Schüler Bachs gesammelt hatte".

Das läßt jedenfalls die Verbreitung des Partimentospieles und der Partimento-Notierung erkennen, der auch Niedt in seiner „Musikalischen Handleitung" (Bd. I, Hamburg 1710, Bogen E) eine besondere Darstellung gewidmet hat. Gleichzeitig ausgearbeitet und in echter Partimentoaufzeichnung finden sich diese beiden „Bachschen" Werke in der Gesamtausgabe von Bachs Klavierwerken der Edition Peters (Nr. 212, S. 24, 26).

Die knappe Auswahl F.s ist auf praktische Verwendung hin progressiv angelegt. Einige Vorübungen bringen Sequenzketten und Kadenzen. Ihnen folgen erleichterte Umschriften der Kompositionen, die sich zunächst auf Violin- und Baßschlüssel beschränken. Dann erst erscheinen „echte" Partimenti mit ihrem charakteristischen Schlüsselwechsel. Freilich, da das Partimentospiel von der vollständigen Beherrschung der Generalbaßbezifferung und des Generalbaßspielens ausgeht, darf es eigentlich auch das Lesen der alten Schlüssel voraussetzen. Nur einem tüchtigen Generalbaßspieler kann es zugemutet werden, die Gesamtstruktur eines polyphonen Satzes aus einer einzigen notierten Stimme zu erfassen. Insofern scheint F.s anfängliche Übertragung in die gewohnten beiden Klavierschlüssel nicht recht verständlich. Im Gegenteil, gerade der Schlüsselwechsel sagt schon ebensoviel über das mehrstimmige Gefüge aus, um das es immer geht, wie im modernen Partiturbild die transponierenden Bläsernotierungen.

Ein anderes ist noch die klaviertechnische Aufgabe, die in den Partimentovorlagen sichtbar wird. Hier läßt sich der Übergang von der reinen Fingerübung zur Formen- und Stillehre deutlich verfolgen. Denn die Bevorzugung laufender Figuration (in den Part. 4, 6, 10, 12, 13) weist den Weg zur Toccata. Auf der anderen Seite führt die stete Forderung strenger und thematisch durchgearbeiteter Satztechnik zur Fuge, die dann auch in den letzten Beispielen erscheint. Von der Möglichkeit improvisierter Ostinati, die F. S. 4 erwähnt, werden allerdings keine Beispiele vorgelegt.

Der musikalische Wert der abgedruckten Stücke ist recht gering, ihre thematische Kurzatmigkeit und das dauernde Schwelgen in Sequenzen lassen erkennen, daß es eben doch immer nur um Schulaufgaben geht, die keine Ansprüche stellen.

Es sei noch die Frage erlaubt, ob etwa auch die zahlreichen Druckfehler der Ausgabe einer pädagogischen Absicht entspringen und der Aufmerksamkeit des Spielers listig eine Falle stellen wollen! Oder handelt es sich um stark korrumpierte Vorlagen, die hier übernommen sind? In Nr. 11, Takt 4 muß statt des Altschlüssels der Tenorschlüssel stehen, in Nr. 12, Takt 12 muß die Modulation nach *c*-moll gehen, das *Es* ist zu ergänzen. Takt 14 heißt das vierte Achtel *c* statt *d*, wie es

die absteigenden Terzengänge verlangen. Nr. 13, Takt 31 ist *Cis* zu ergänzen. In der „Fuga“ Nr. 15 sind viele Akzidentien in der Bezifferung hinzuzufügen. Aber der abenteuerliche Themeneinsatz in *cis*-moll (T. 26ff.) verliert von seinem Schrecken, wenn man die Akzidentien des Taktes 37 genau überträgt. Dann ergibt sich schlichtes *C*-dur. Zu Anfang des Taktes 37 darf nicht Baßschlüssel stehen, sondern der Sopranschlüssel der vorangehenden Zeile bleibt. Die erste Figur in Takt 64 muß analog den umgebenden Figuren behandelt werden, also Oktavsprung *G* statt *Fis*.

In den „Ausführungsbeispielen“, die als Anhang von Part. 3 in vier verschiedenen Fassungen gegeben werden, scheint die starke Querständigkeit im Satz des Beispiels b und die Bevorzugung von Sextenparallelen in der rechten Hand keine glückliche Lösung vor den Stilforderungen der Grundlage. Der deutlich abgesetzte Wechsel zwischen Achteln und Sechzehnteln in den Figuren des Basses legt doch gerade komplementären Wechsel in den Oberstimmen nahe.

Die dankenswerte Veröffentlichung eröffnet, ihrem ursprünglichen Sinn entsprechend, dem Spieler eine Reihe wichtiger Ausblicke und birgt gerade in ihrer vieldeutigen Art des Auftretens eine Fülle von Aufgaben, die auch den heutigen Generalbaßspieler zu fesseln und zu fördern vermögen. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit bei der Wehrmacht

Wolfgang Scholz,

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Liegnitz von ihren Anfängen bis etwa zum Jahre 1800. Dissertation. Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau 1941. 8°. 139 S., 4 Bildtafeln.

Die vorliegenden Beiträge zur Musikgeschichte von Liegnitz behandeln nicht, wie man wohl erwarten könnte, erschöpfend irgendeinen Zweig der örtlichen Musikgeschichte, sondern bringen, wie auch der Titel andeutet, für die Gesamtzeit mehr bruchstückartige Ausführungen, die sich vorwiegend auf Stadtchroniken, stadtgeschichtliche Abhandlungen und Nachrichten aus naheliegenden Archiven stützen.

Aus der Zeit der alten Kirche sind zwei Feststellungen wichtig: der weit zurückgehende Gebrauch der Orgel in Liegnitz, der bis ins 15. Jahrhundert nachgewiesen wird, und das frühe Auftreten eines „Bürgerchors“ beim Hochamt 1514. Diese geistliche Bruderschaft entspricht der gleichgearteten, 1440 gegründeten geistlichen Gilde der „Korsänger“ im altsächsischen Delitzsch, der Bruderschaft des heiligen Blutes Christi von Staßfurt im Stift Halberstadt von 1439 und ähnlichen kalandverwandten, vorreformatorischen religiösen Gilden.

Über das Musizieren am Liegnitzer Fürstenhofe fließen, selbst aus der Zeit des kunstverständigen Herzogs Georg Rudolph (geb. 1595, gest. 1653), die Nachrichten nur spärlich. Wenn auch zwingende Beweise für das Bestehen einer Hofkapelle nicht vorliegen, ist doch an ihrem wenigstens zeitweiligen Bestehen nicht zu zweifeln. Dafür spricht vor allem die Persönlichkeit des Herzogs Georg Rudolph, der sich schon als Fünfzehnjähriger tonsetzerisch betätigte und innerhalb seiner mehr als 4000 Bände umfassenden Bücherei, der sogenannten Rudolphina, unter Einschluß von ererbten Werken eine Musikabteilung schuf, die nach Feststellung des Verfassers noch heute in 460 Bänden 487 Tonsetzer aufweist: 201 Italiener, 163 Deutsche, 39 Franzosen, 37 Niederländer, 19 Belgier, 10 Engländer, 6 Spanier, 3 Schweizer, 2 Dänen, 2 Polen, 1 Ungar; die Herkunft von weiteren 4 Tonsetzern ist nicht festzustellen.

Die Betrachtung dieser höfischen Musikbücherei des Frühbarock, die an Größe nur von der Breslauer Sammlung übertroffen wird, hat als Kernstück des Buches zu gelten. Der geschäftstüchtige Thomas Elsbeth schreibt 1600 seine *Cantiones sacrae* dem Herzog Joachim Friedrich von Liegnitz und Brieg zu, und unter anderem widmet Johann Hermann Schein ein Werk, den dritten Teil seiner „Waldliederlein“, dem Herzog Georg Rudolph. Diesem gilt auch die handschriftliche Zueignung, die Schütz der Übersendung seiner *Cantiones sacrae* von 1625 hinzufügt, und die hier im Bilde wiedergegeben ist.

Die Werke des Liegnitzer Komponisten und Fürstlichen Rates Paul Hallmann (1600—1650), vor allem Sätze der evangelischen Kurzmesse, Spruchmotetten und Kirchenliedbearbeitungen, soweit sie sich in der Rudolphina finden, werden nach Anlage und Stileigenschaften betrachtet und in Vergleich gestellt mit gleichtextlichen Tonschöpfungen in der Fürstlichen Bibliothek. Sch. kommt zu dem Ergebnis, daß Hallmann die damalige Kompositionstechnik in ihren verschiedenen Richtungen beherrscht. Vertraut mit dem immer noch geübten monodischen Stil, wendet sich Hallmann doch mehr der neuen venezianischen Kunst Gabrielis zu. Leider fehlen dem Buche die Notenbeispiele, die erst ein anschauliches Bild vom Schaffen Hallmanns geben könnten. Ein weiterer Abschnitt nennt die in der Rudolphina vertretenen Werke schlesischer

Tondichter. Zu begrüßen sind die diesen Teil abschließenden Zahlentabellen der in der Rudolphina vorkommenden Komponisten und ihrer Werke im Vergleich zu denen in den Bibliotheken zu Brieg und Breslau. Übermitteln sie auch nur eine summarische Übersicht, so können sie sich doch als Fingerzeige auswirken bei musikgeschichtlichen Forschungsarbeiten über Komponisten, Städte und Landschaften. Der Pfudelsche Katalog der Bibliothek in den Monatsheften für Musikgeschichte 1886 wird von Sch. richtiggestellt und durch mehrere Werke ergänzt.

In dem Schlußteil, der von der bürgerlichen Musik handelt, erfahren wir leider nichts von häuslicher oder kirchlicher Musikbetätigung der Bürgerschaft. Die eingehendere Behandlung der Stadtpfeiferfrage reizt zu Vergleichen mit der Ratsmusik anderer deutscher Städte. Wird in Görlitz 1587 erstmalig von Stadtpfeifern gesprochen, so gehen die Liegnitzer Nachrichten fast ebensoweit, bis 1599, zurück; frühe mitteldeutsche städtische Kapellen sind nur wenig älter, wie die folgenden Jahreszahlen ihrer ersten Erwähnung bezeugen: Zittau 1567, Zwickau 1568, Halle 1571, Dresden 1572, Zeitz 1578, Delitzsch 1580, Bautzen 1581, Naumburg 1584. Zunächst unterscheidet sich die Entwicklung des Liegnitzer Stadtpfeiferwesens nicht wesentlich von der mitteldeutscher Städte. Hier wie dort werden die Musiker vom Rat berufen und besoldet; zu Hofdiensten sind sie in Liegnitz verpflichtet gleich ihren Kameraden an den kleinen Fürstenhöfen Sachsen-Thüringens. Es fallen ihnen die Wachdienste des früheren Hausmanns zu, und sie erhalten, wenn auch in wenig entschiedener Form, für das Stadtgebiet das Recht der alleinigen Musikausübung, das sie jedoch verteidigen müssen gegen das Andrängen der ungelernten Bierfiedler und Pfuscher. Friedrich der Große beschneidet nach der Machtübernahme in Schlesien gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts der Stadt Liegnitz ihr herkömmliches Recht, und der Soldatenkönig oder seine Kriegs- und Domänenkammer entscheiden über die Besetzung der Stadtpfeiferstelle. Andernorts schickt er, das ist in der altpreußischen Altmark nachzuweisen, ausgediente Militärmusiker als Leiter in die städtischen Musikstellen, gewiß nicht zum Heile der ohnehin im Ansehen schon stark gesunkenen Einrichtung. Mit der Entscheidung von 1775, daß in Liegnitz niemand gezwungen werden könne, zu seinen musikalischen Diensten die Stadtpfeifer zu bestellen, griff der fortschrittliche König einer überall einsetzenden Entwicklung voraus, die zum baldigen Untergang der altehrwürdigen Institute führte. Auf ihren Trümmern bauten sich vom neuen Jahrhundert an die Stadtkapellen unserer Zeit auf.

Die kurzen lebensgeschichtlichen Mitteilungen in den Tabellen der Komponisten auf S. 76 bis 101 fußen leider auf veralteten Angaben und sind durch die Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte überholt. Eine kleine Auslese hervorstechender Beispiele mag dies belegen: Gallus Dreßler heißt nicht Dresler und Nicolaus Hermann nicht Herrmann. Gumpeltzhaimer kam in Trostberg zur Welt und nicht in Troßberg; Schein nicht in Grünheim, sondern in Grünhain; Friedrich Weißensee nicht in Schwertstadt, sondern in Schwerstedt; Lucas Lossius nicht im hessischen Vacha, sondern wohl im heutigen Vaake bei Hannoversch-Münden; Wolfgang Figulus stammt aus Naumburg und nicht aus Nürnberg, und die Geburtsstadt von Luthers Freund, dem Kantor Johann Walter, ist, wie allgemein bekannt, nicht das unauffindbare Cola, sondern das liebliche thüringische Städtchen Kahla. Georg Engel wird der Vorname David zugeschrieben, den der unmittelbar vorhergehende David Emmerus zu Recht trägt, und beim Entnehmen des Todestages von Alexander Utendal aus Eitners Quellenlexikon gerät der Verfasser in eine falsche Zeile und gibt als Todestag irrtümlich das Datum eines Briefes an. Johann Eccard starb in Berlin, nicht in Königsberg, und Johann Lupi und Lupus Hellinck sind nicht identisch. Auch zahlreiche Angaben über Geburts- und Sterbetage entsprechen nicht neueren Feststellungen.

Bei der Darstellung seiner Gedanken übt Sch. nicht die sprachliche Zucht, die man in einem wissenschaftlichen Werke voraussetzt. Darum ergeben manche Sätze einen ganz anderen Sinn als den gewollten. Man lese: „Früher wurde bei festlichen Anlässen hauptsächlich die Musik von der fürstlichen Kapelle und den Stadtpfeifern gestellt" (S. 23); die Organisten sollen bei Hochzeitmusiken dem Stadtpfeifer aushelfen, „wenn er den Anforderungen mit seinen Gesellen nicht allein gewachsen ist" (S. 115). „Um aber dem Stadtpfeifer und seinen Gesellen nicht das Verdienst zu nehmen, so wurde bestimmt, daß sie folgende Taxen an ihn zu zahlen hätten: . . ." (S. 115); „In den Schlußversen läßt Hammerschmidt die drei Chöre derart gegeneinander musizieren, daß man den Eindruck einer nie endenwollenden Steigerung hat, eines Sich-nicht-Guttunwollens, wie z. B. die zehnmalige Wiederholung des einen Wortes ‚Immer' zeigt" (S. 53); von den

Stadtpfeifern wird gesagt: „Ihre Geschichte interessiert insofern hier nur soweit, als sie musikalische Dinge und Personen berührt“ (S. 106).

Der tückische Druckfehlerteufel leistet sich tolle Sprünge, verkehrt z. B. beharrlich Leichtentritt in Leichentritt (S. 51 und 136); witzig macht er die Türkensteuer zur Tückensteuer (S. 110) und scheut sich nicht, Liegnitz in Leignitz zu verdrehen (S. 107).

Es wäre zweckentsprechender und mehr fruchtbringend gewesen, wenn Sch. die gewisse Zwiespältigkeit in seiner Arbeit vermieden und sich nur die Musikabteilung der Rudolphina und ihre schlesischen Tonsetzer zum Vorwurf gewählt hätte, jedoch mit den Erweiterungen, die er auf S. 58 andeutet und dort künftiger Forschung überläßt. Denn durch das Hinzufügen der in der Mitte steckengebliebenen Geschichte des musikalischen Geschehens seiner Heimatstadt scheint uns der Weg zu einer aus dem Grunde gebauten Musikgeschichte von Liegnitz für absehbare Zeit erschwert.

Arno Werner, Bitterfeld

Lothar Walther,

Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts. (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München. Studien zur musikalischen Kultur- und Stilgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf v. Ficker. Band VI.) Konrad Triltsch Verlag, Würzburg-Aumühle 1940.

Bei der großen Rolle, die ostinate Bildungen in der Vokal- und Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts spielen, und bei der verhältnismäßig geringen Beachtung, die diese Technik bisher in der Literatur gefunden hat, begrüßt man eine Studie wie die vorliegende, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, in die verwirrende Fülle mannigfachster Ostinato-Erscheinungen des 17. und 18. Jahrhunderts Ordnung zu bringen, mit besonderer Genugtuung. Man erwartet von ihr außer einem kurzen Rückblick auf die Vorgeschichte sowohl in formaler wie technischer Hinsicht scharfe Begriffsbestimmungen und eine wie immer geartete klare Typenbildung, die den ganzen Zeitraum gleichmäßig umfaßt. Diese Erwartungen werden jedoch, wie gleich vorweggenommen sei, von der vorliegenden Untersuchung nur teilweise erfüllt. Zunächst ist es in der Tat ganz unmöglich, ein so ungeheures Gebiet wie dasjenige, das der Titel verheißt, auf 76 Seiten wirklich erschöpfend zu behandeln. Sicherlich wäre es besser gewesen, wenn der Verf. zumindest auf das letzte Kapitel, das von J. S. Bachs Ostinato-Technik handelt und im wesentlichen nur eine Aufzählung der bei Bach vorkommenden ostinaten Bildungen enthält, verzichtet — die Mannigfaltigkeit dieser meist innig mit dem Wort verschmolzenen Erscheinungen kann ohnehin nicht nur so abgetan werden — und dafür die vorangehenden Kapitel durch eingehendere Einzelanalysen veranschaulicht und gefestigt hätte.

Der hauptsächlichste Fehler aber, unter dem die Arbeit leidet, und der die Lektüre recht erschwert, ist der Mangel an Klarheit, der sich gerade bei einer derartigen systematischen Untersuchung unangenehm bemerkbar macht. Den Grund dazu legt der Verf. bereits im ersten Hauptteil, der die „Frühformen des Ostinato in der Chaconne als Gebrauchstanz und in der Improvisationspraxis des 16. Jahrhunderts“ behandelt, und in dem er den im weiteren Verlauf der Arbeit so hervortretenden Gegensatz zwischen „Basso ostinato“ und „Kadenzostinato“ herauszukristallisieren bestrebt ist. Unter der nicht durchaus glücklichen Bezeichnung „Basso ostinato“ versteht er „das Prinzip der Arbeit über fester Baßformel“, unter Kadenzostinato dagegen eine Technik, deren Wesen vor allem in einer „durch ständige Kadenzierungen festgelegten Metrik“ besteht. Da er aber am Schluß der Einleitung feststellt, „der Grundzug aller ostinaten Erscheinungen des 17. und 18. Jahrhunderts“ sei „ein innerhalb der Form repetierender Kadenzablauf“, so beginnen hier bereits die Widersprüche, denn nach dieser Definition wäre ja der sogenannte Kadenzostinato gleichzeitig übergeordneter und Teilbegriff. Es kann sich also hier offenbar nicht um „zwei verschiedene Prinzipien“, sondern höchstens um zwei Erscheinungsformen eines und desselben Prinzips handeln und zwar um zwei Erscheinungsformen, die aufs engste miteinander verknüpft sind. Infolgedessen kommt es in dem ersten Hauptteil der Studie, der für die gesamten weiteren Untersuchungen die Grundlage bildet, trotz ernster Bemühungen des Verf. um klare Scheidungen und Definitionen andauernd zu Unklarheiten, weil er eben Dinge scharf voneinander zu trennen trachtet, die einer solchen Trennung widerstreben.

Bereits im Bereich der Anfänge der Chaconne stößt er auf Schwierigkeiten. Zusammenfassend bemerkt er, daß der ostinate Charakter der Tabulaturchaconnen des 17. Jahrhunderts „primär vom Metrum bestimmt“ sei, und daß „die Technik der cantus-firmus-artigen festen Baßformel nicht zu den Eigentümlichkeiten der Tanzchaconne“ gehöre. Doch unterscheidet er von der Tanz- die „Variationschaconne“, bei der „der Ansatz zu formelhafter Gestaltung der Baßlinie“ auffalle, und weist auf ein Instrumentalstück aus dem „Tratado de glosas“ des Diego Ortiz hin, das „alle Eigenschaften der späteren Variationschaconne“ besitze und dem eine viertaktige Baßformel zugrundeliege. Das Leugnen eines Entwicklungszusammenhangs zwischen den nur skizzenhaft notierten Gebrauchschaconnen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts und den kunstmäßigen Variationschaconnen seit der Mitte des Jahrhunderts scheint nicht recht stichhaltig. Schließlich haben sich ja mehr oder weniger alle Tänze aus derartigen Improvisationsschemata

entwickelt, und daß diese als Gebrauchsmusik noch weiterhin nebenher bestanden, spricht nicht dagegen. (Hier sei nur nebenbei darauf hingewiesen, daß der Satz „Es ist undenkbar, daß mit dem Import eines neuen Tanzes ins Abendland auch seine originale Begleitmusik aufgenommen worden wäre“ (S. 9), nicht haltbar sein dürfte; vielmehr haben Tanz und Musik zu allen Zeiten eine so urwüchsige Einheit gebildet, daß eins ohne das andere einfach nicht lebensfähig gewesen wäre.)

Die Technik der Improvisation über festen Baßformeln im Zusammenhang mit der Bezeichnung „Aria“ vermutet W. in einem Einzelgesang mit Viola bereits bei Castiglione (1547). Er bezeichnet diese Praxis als „echt monodische“, leider ohne hier oder an anderen Stellen, wo er den Begriff der Monodie in der gleichen Weise gebraucht, näher zu definieren, was er darunter verstanden wissen will. Auf Grund dieses einen Beispiels nennt er diese Technik „Aria-Technik“, meint aber wenig später, daß man unter Aria vermutlich „ein metrisiertes Klanggerüst“ zu verstehen habe und nimmt dementsprechend an, daß bei der „Aria della Ciacona“ das Wort Aria „nur auf den tanzmäßigen Modus, nicht aber auf die Baßformel der Ciacona bezogen“ sei. In schärfstem Gegensatz hierzu beschließt er das Kapitel mit den Worten: „Der nach 1600 auftretende Name Aria della Ciacona bezeichnet also die Vereinigung zweier Prinzipien: Chaconnenmodus und Ariabaß treten zusammen im frühbarocken Basso ostinato“. Hiermit in Übereinstimmung behauptet er auf S. 16: „Der Name Ciacona, wo er in vokalen Ostinato-Kompositionen vorkommt, ist ein Hinweis auf das Chaconnen-Metrum“, jedoch im Widerspruch zu dem einige Seiten vorher ausgesprochenen Satz: „Was die Chaconne nun in ihrer Verwendung als Vokalstück von dem gleichnamigen Tanz unterscheidet, ist ihre Bindung an feste Baßformeln“ (S. 12).

Alle diese Widersprüche lassen klar erkennen, daß hier eine Scheidung am untauglichen Objekt versucht worden ist. Daß „das den Tanzformen ursprünglich eigene Ostinato-Prinzip vorwiegend metrischen Charakters ist“, wie der Verf. später noch einmal feststellt (S. 37), ist ja schließlich selbstverständlich; doch tritt es offenbar schon von Anfang an in mehr oder weniger enger Verbindung mit Baßformeln auf, und da diese wiederum im Grunde nichts anderes bezwecken als „Darstellung einfachster Kadenzformeln“, der metrische Charakter seinerseits aber ebenfalls durch „ständige Kadenzierungen“ festgelegt wird, so kommen sich die beiden Erscheinungsformen in stärkstem Maße entgegen.

In einem zweiten Hauptteil behandelt W. ihr beiderseitiges Auftreten in der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts. Dabei kommt er bei der Betrachtung des „Basso ostinato“ auf die bereits in der Vorbemerkung vorgenommene Abspaltung des strophisch repetierenden Basses von der ostinaten Wiederkehr der Baßformeln zurück. Schon dort hatte er von vornherein die Strophenbässe aus der Betrachtung ausgeschieden — sicherlich eine heilsame Einschränkung des auch so noch ungeheuren Gebietes, wenn auch die Begründung, daß nur die letztgenannte Technik (der kurzen Repetitionen) im eigentlichen Wortsinn „ostinat“ sei, nicht recht stichhaltig erscheint. Hier lehnt er nun die Annahme einer Entwicklung der Ostinato-Formeln aus den langen Strophenbässen ab und kennzeichnet sie als „Allerweltsgut aus Tanzlied und volkstümlicher Monodie(?)“. Von ihnen ausgehend verfolgt W. sodann die Weiterentwicklung des „Basso ostinato“ bis zu seiner Auflösung in der thematischen Arbeit des 18. Jahrhunderts. Dabei ist besonders bemerkenswert die Feststellung, daß die ostinatomäßige Verwendung dieser Formeln nur einen „Sonderfall der kurzgliedrigen Kadenzierungstechnik in der monodischen Frühzeit überhaupt“ darstellt. Wechselten doch damals noch häufig mehrere Baßformeln in einem und demselben Stück miteinander ab, während der starre Ostinato erst um die Mitte des Jahrhunderts in den Vordergrund trat. Die stereotypen Baßformeln, deren vier wesentlichste der Verf. anführt, haben sich als Einleitungsbässe bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus unverändert erhalten. Doch neben dieser Erstarrung, der sie verfielen, begannen sie bereits nach der Mitte des 17. Jahrhunderts sich mit eigenem Leben zu erfüllen. W. weist hier sehr instruktiv an verschiedenen Beispielen die einzelnen Stufen auf, in denen sich diese Entwicklung vollzog: auf rhythmische Auflockerung und ornamentale Figurierung folgt die Einführung gleichartiger Motive und die Abspaltung der Kadenz, und wird auch noch der Themenkopf untergegliedert, so entsteht ein dreiteiliges Gebilde, das durch Binnenkontraste und Pausen zum charakteristischen Thema herangebildet werden kann. Neben dieser Erweiterung der Kernformeln zum Thema steht andererseits die Verengung zu immer kleineren Motiven. Beide Entwicklungszüge aber führen schließlich zur Auflösung des Ostinato-Prinzips. Warum W. zum Schluß dieses Kapitels die Begriffe des „strengen“ und des „freien“ Ostinato so scharf ablehnt, während er doch gleichzeitig zugibt, daß sie geeignet seien, „den Gegensatz zwischen den stereotyp durchlaufenden Formeln einerseits und den durch motivische Arbeit unterbrochenen oder in ihrer Gestalt selbst abgewandelten ostinaten Perioden andererseits zu bezeichnen“, ist nicht recht einzusehen.

Im Gegensatz zu dieser vorwiegend systematischen Betrachtungsweise des „Basso ostinato“ erläutert W. das Wesen des „Kadenzostinato“ im gleichen Zeitraum fast ausschließlich an den Werken Frescobaldis und stellt als „ostinaten Kern“ einen „Kadenzvorgang in ostinater Periodisierung“ heraus, während er die daneben des öfteren auftretenden Ostinato-Formeln als die „zwangsläufigen Folgen einer stereotypen Kadenzierungstechnik“ erklärt — ein weiteres Zeichen für die enge Verbundenheit der von ihm so scharf voneinander geschiedenen ostinaten Praktiken. Den von Frescobaldi beschrittenen Weg verfolgt er weiter in den Orchesterchaconnen Lullys,

Rameaus und Glucks, wobei er ein immer stärkeres Zurücktreten des Ostinato-Prinzips zugunsten „großformaler Tendenzen" feststellt. Auch in der gleichzeitigen französischen Klaviermusik zeigt sich eine Durchdringung der einfachen ostinaten Reihung mit formalen Gruppenbildungen, die schließlich bei den Brüdern Couperin zu einer „methodischen Verschmelzung der Rondoform mit der Chaconne", zur „Chaconne en rondeau", führt. Hier, wie besonders auch in dem Kapitel über Lully, macht W. den begrüßenswerten Versuch, die französischen Stilelemente geschlossen den deutschen und italienischen gegenüberzustellen; leider aber beschränkt er sich dabei auf Andeutungen allgemeinster Art, so daß eine spätere Bezugnahme darauf blaß und verschwommen wirken muß.

Im weiteren Verlauf der Arbeit fragt man sich, nach welchen Gesichtspunkten die Meister, an deren Werken exemplifiziert wird, ausgewählt worden sind. Hier hätte W. gut daran getan, wenn er sich nicht nur auf die Beschreibung einiger Werke von Georg Muffat, Fux, Buxtehude und dall'Abaco beschränkt hätte, sondern auch auf ihre Einordnung in ihre Umwelt und ihr Weiterwirken in die Zukunft eingegangen wäre. Die überragende Stellung, die den Triosonaten dall'Abacos im Gegensatz zu denjenigen Buxtehudes eingeräumt wird, erscheint z. B. auf diese Weise durchaus nicht überzeugend begründet. Auch der Vergleich zwischen Bachs *c*-moll-Passacaglia, Buxtehudes Passacaglia *d*-moll, Georg Muffats Passacaglia *g*-moll und Johann Kriegers Ciacona *g*-moll zeitigt für die Stellung des Themas in den betreffenden Werken zwar interessante Ergebnisse, doch ohne daß sie dann gattungs-, personal- oder zeitstilistisch auf eine breitere Grundlage gestellt würden. Vor allem aber vermißt man nach den beiden Kapiteln des 3. Hauptteils, „Die Chaconne in der französischen Klaviermusik und in der französischen Oper von Lully bis Gluck" und „Der Ostinato in der deutschen Instrumentalmusik" zumindest ein weiteres Kapitel, das sich mit dem Ostinato in der italienischen Musik befaßt; findet man doch auf Schritt und Tritt Hinweise auf die italienische Technik — z. B. in dem Abschnitt über dall'Abaco auf die „massenhaften Ostinato-Transpositionen der beiden Vitali" (S. 48) — die aber ohne eine eingehendere Zusammenfassung wesenlos bleiben müssen.

So hinterläßt diese Studie, so reich sie an wertvollen Einzeluntersuchungen ist und so deutlich sie das Ringen ihres Verfassers um eine Klärung der schwierigen Probleme widerspiegelt, doch im Ganzen einen unbefriedigenden Eindruck. Immerhin hat sie das Verdienst, die Problematik des Ostinato-Komplexes ins hellste Licht gerückt und wertvolle Fingerzeige zu ihrer Lösung gegeben zu haben. Anna Amalie Abert, Kiel

Elsa Margherita v. Zschinsky-Troxler,

Gaetano Pugnani. Ein Beitrag zur Stilerfassung italienischer Vorklassik mit thematischem Verzeichnis, 180 Notenbeispielen, graphischen Tabellen, 4 Faksimiles und 9 Abbildungen. Atlantis-Verlag, Berlin 1939. 8⁰.

Hier ist in sehr gründlicher und gewissenhafter Weise alles zusammengetragen, was über den Musiker Pugnani irgend eruierbar war. Wir lernen den Meister kennen als Geiger und reisenden Virtuosen, als Theaterkapellmeister, Kammervirtuosen, Orchesterleiter, Militärmusikdirektor, Lehrer (bekanntlich auch Viottis), schließlich als Bogenreformer (mögliche Verbindung mit den Tourtes, Vater und Sohn) und Instrumentensachverständigen, nicht zuletzt in seiner für uns wichtigsten Eigenschaft als Komponisten, so daß sich das uns gewohnte Bild eines Musikers des 18. Jahrhunderts darbietet, für den Vielfalt der musikalischen Tätigkeit typisch ist. Das stille Ende inmitten politischer Wirren und Umwälzungen steht fast tragisch in diesem bewegten Leben. Daß P.s Privatleben undurchdringlich bleibt, wollen wir mit dem Biographen nicht bedauern — verweist es doch um so mehr auf das Wesentliche: das Werk.

Dieses Gesamtwerk, vom Autor in fast übergründlicher Weise in vier Fünfteln des Buches untersucht — die vielen Einzelanalysen, eine notwendige Vorarbeit für den Forscher, aber nicht in jedem Fall zum Ergebnis gehörig, das eine wissenschaftliche Studie vorlegen will, belasten die Darstellung außerordentlich und ermüden den Leser, ohne zur Verdeutlichung des Bildes beizutragen —, steht nun hauptsächlich unter dem Kennwort eines „Übergangskomponisten". Dieser Begriff ist gefährlich. Da wesentlich für ihn ein „Nicht mehr" und ein „Noch nicht" ist, werden die unter ihm subsumierten Meister meist zu seltsam substanzlosen und zerfließenden Schemen — noch ein so bedeutender Meister wie Ph. E. Bach leidet darunter —, da doch solchen „Übergangszeiten" ihnen entsprechende Formen und Ausdrucksgestalten ebenso eignen wie den mehr geschlossenen, weiträumigeren Stilperioden. So wird auch hier alles zu einseitig von Barock und Klassik her gewertet, und jeder noch so geringe Ansatz zu einem etwaigen II. Thema oder klassischer Durchführungsarbeit ängstlich verbucht und als Neuland begrüßt, wie andrerseits der Mangel an „Individualität' (S. 187), an „reflexiven Elementen" (S. 191), an „innerer Notwendigkeit" (S. 115) — (die doch als alleiniger Maßstab erst bei Beethoven einsetzt), alles also

noch barocke, zeitbedingte Faktoren, gerügt wird. Das erweckt fast das sicherlich nicht beabsichtigte Bild, als sei der Wert dieses Meisters nur in dem zu suchen, was Nachfolger als „Überdauerndes" (S. 189) oder „Keimfähiges" (S. 189) aus seinem Werk übernehmen konnten, da der Autor doch eben beweisen will, daß das Werk in der vorliegenden Gestalt an sich von Wert und Bedeutung sei. Er trifft fast wider Willen das Richtige, wenn er zu dem Ergebnis kommt, daß P.s Stärke „nicht in der musikalisch-logischen Durcharbeitung und Durchführung des aufgestellten Materials liegt" (was doch unsinnig wäre, in seiner Zeitstufe von ihm zu fordern), „sondern in der Weitergestaltung und Beseelung eben dieses Materials selbst" (S. 195). Das eben scheint P.s Persönlichkeit auszumachen.

Im einzelnen zu sehr von der Klassik her gesehen scheint auch das Urteil über Pugnanis bescheidenere Vokal- und Bühnenwerke, die als „Gelegenheitsarbeiten" und „modische Ergänzung" (S. 115) gefaßt werden. Das ist aber keine Wertaussage, denn „Gelegenheitsarbeit" und „modisch" ist im 18. Jahrhundert alles. Das gilt noch für den gesamten Mozart. Die mindere Gewichtigkeit dieser Werke wird nur in einem Mangel an dramatischer Begabung zu suchen sein, den der Autor ja auch feststellt, und über den auch „stilgemäße Aufführungen", wie sie (S. 130) als letzte Klärung gefordert werden, nicht würden hinwegtäuschen können. Schließlich kann auch die beste Aufführung nur Werte sichtbar machen, nicht schaffen.

Um so überzeugender erscheint die Herausstellung P.s als Instrumentalkomponist. Der deutschen Musikgeschichte bietet sich erneut die Bestätigung, daß der neue Stil nicht nur in Deutschland bei den Mannheimern anhebt, sondern daß gleichzeitig und unabhängig von ihnen andere Nationen ähnliche Wege gehen. Das Vorhandensein gleicher, bezeichnender Stilmerkmale in P.s Werk: Seufzer, Kadenzfloskeln (S. 159) — (nicht erst bei Mozart so!), Fünftaktperioden und gleiche Besetzung der Symphonien, ohne daß Mannheimer Einfluß nachzuweisen wäre, nicht zuletzt der Anbruch des Subjektiven — und den scheint doch wohl der Autor zu meinen, wenn er (S. 40 und 133) P.s „Gefühl" als Novum gegen die vorhergehende Stilperiode herausstellt, da er wohl nicht ernstlich dem Barock das „Gefühl" wird absprechen wollen (Bach!) — bezeugt es. Sogar eine Vordeutung von Zauberflötenthematik ist zu verzeichnen (S. 125, II. Beispiel).

Eine merkwürdig unsichere Haltung nimmt die Arbeit zu P.s virtuosem Wirken und den entsprechenden Kompositionen ein, die beständig mit leiser Entschuldigung bedacht werden (S. 46, 63, 207), als sei das Virtuose an und für sich etwas Minderwertiges und zu Verdammendes. Diese Ansicht hat sich im Verfolg der Erforschung von mittelalterlicher und barocker Musik mit ihren bescheideneren Mitteln (die es doch auch zum Teil nur scheinbar sind) auch sonst herangebildet und droht, das ganze 19. Jahrhundert und in ihm so große Meister wie Beethoven und Brahms in ein falsches Licht zu rücken. Erinnern wir uns wieder einmal daran, daß überlegene, technisch-handwerkliche Meisterschaft in jeder Zeit zum Rüstzeug eines guten Musikers gehört hat (auch Bach war Virtuose!), und daß es schließlich nur gute und schlechte Musik gibt, nicht virtuose und einfache. Virtuose Mittel machen eine Musik noch nicht schlecht, so wenig einfache allein sie schon gut machen. Der Begriff „virtuos" ist kein Wertbegriff.

Mögen die Geiger sich also getrost auch über P.s virtuose Werke freuen, wie sie es vornehmlich sein werden, die die Wiedererweckung dieses Meisters begrüßen. Der Wissenschaftler freut sich noch besonders über das sehr übersichtlich angelegte thematische Werkverzeichnis, das einen wertvollen Einblick in Quellen und Fundorte bietet. Margarete Reimann, Berlin

Joseph Gregor,

Richard Strauß. Der Meister der Oper. München 1939.

Joseph Gregor, Opernpraktiker von hohen Graden und Verdiensten, widmet sein Buch dem fünfundsiebzigjährigen Richard Strauß als „dem Meister der Oper". Der persönliche Standpunkt G.s, der eben der des praktischen Theatermannes, des Spielleiters und Dramaturgen und schließlich der des Textdichters ist — G. ist bekanntlich Straußens Librettist seit „Daphne" und „Friedenstag" —, bedingt nicht weniger eine Einengung der Problemstellung wie die im Titel des Buches bereits zum Ausdruck gebrachte Spezialisierung des Themas. Eine derartige Einengung aber ist keineswegs ungefährlich, ja sie muß beinahe zwangsläufig zu fragwürdigen Ergebnissen führen. Wir kennen zwar seit der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Strauß und Hofmannsthal den hohen Anteil, der Strauß an der dramaturgischen Gestaltung seiner Textbücher

zukommt, und G.s Berichte über seine eigenen gemeinsamen Arbeiten mit Strauß bilden dazu eine wertvolle Ergänzung, dennoch aber muß jede Würdigung des Meisters als mehr oder weniger verfehlt gelten, die nicht den Musiker Strauß in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. So gibt auch G. eine Darstellung, die den Schwerpunkt unnatürlich verlagert, besonders wenn das instrumentale Schaffen auch nur unter dem Gesichtspunkt des Spezialproblems behandelt wird. Demgegenüber will uns scheinen, daß gerade das absolut musikalische Element das Wesentliche an Richard Straußens Künstlertum ist, sowohl für das instrumentale wie für das dramatische Schaffen.

G. stellt in einem Überblick über die Geschichte der Oper den Begriff des Barocktheaters mit besonderer Liebe heraus und läßt ihn in Straußens Opernschaffen kulminieren als im „vollendeten Theater" schlechthin. Man mag dazu stehen wie man will, G.s Darlegungen hätten an Überzeugungskraft zweifellos gewonnen, wenn er einen Weg gefunden hätte, die gesamte Stilwandlung der Musik — und nicht nur der Musik — unserer Tage als Äußerung klassizistisch-barocken Formwillens zu erweisen. Damit wäre dann auch der Standpunkt gewonnen worden, von dem aus das Gesamtwerk Straußens hätte umfaßt werden können und in Beziehung zu setzen gewesen wäre zu den jüngsten Entwicklungen.

Tatsachenmaterial, das als Bereicherung unseres Wissens um Richard Strauß zu verwerten ist, enthalten vornehmlich die schon erwähnten Berichte über die Entstehung der Einakter „Daphne" und „Friedenstag", nicht zu vergessen mancherlei Bemerkungen über die verschiedenen hauptsächlichsten Aufführungen und Inszenierungen der Straußischen Bühnenwerke. Bedauerlich ist, daß Pressestimmen und dergleichen meist ohne Quellenangabe zitiert werden. Auch ein Register vermißt man ungern. Daß man G.s Ausführungen stets mit jenem Vergnügen folgt, das gut geschriebenes und mit Kultur und Geist ausgestattetes Feuilleton zu bieten vermag, sei betont.

Mit Nachdruck aber sei hier der Wunsch geäußert, daß uns endlich das gültige Werk über Richard Strauß beschert werden möge, das, wie etwa Abendroths Pfitzner-Biographie, authentisches Tatsachenmaterial des Lebens- und Schaffensganges zu sammeln, überdies aber stilgeschichtliche Einordnung des Gesamtwerkes wie analytische Untersuchungen im einzelnen zu bieten hätte, wie wir sie zum Thema Strauß bisher nur in H. W. v. Waltershausens kleiner Monographie (München 1921) in befriedigender Form finden. Ludwig K. Mayer, Berlin

Stephan Otto,

Geistliche Chorwerke. Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer. Veröffentlichungen der Städtischen Volksmusikschule Krefeld, Band 1. Verlag Adolph Nagel, Hannover 1937. VIII und 84 Seiten.

Jede Erweiterung unserer Kenntnis der deutschen Umwelt von Heinrich Schütz ist zu begrüßen. Einen Beitrag hierzu leistet die vorliegende Veröffentlichung, eine Auswahl aus den Werken des in Freiberg in Sachsen geborenen, in Augsburg, Freiberg und Schandau tätig gewesenen Stephan Otto durch Helmut Mönkemeyer.

In einem für eine solche Erstveröffentlichung etwas allzu kurz geratenen Vorwort gibt M. kaum mehr als die wenigen überlieferten Daten aus Ottos Leben und eine kurze Übersicht über seine nachweisbaren drei Werke. Wenn dabei Andreas Hammerschmidt als Schüler von Otto bezeichnet wird, so ist auf die Berichtigung zu verweisen, die bereits 1901 A. W. Schmidt (DTÖ. VIII, 1, Bd. 16, S. VIII: Vorwort zu A. Hammerschmidt, Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele) an dieser von Winterfeld und Tobias vertretenen Auffassung vorgenommen hat. Die von Hammerschmidt dem „Kronen-Krönlein" Ottos beigegebenen, in der vorliegenden Veröffentlichung abgedruckten Verse lassen nach Ton und Haltung auch eher auf einen wohlwollenden Freund und Kollegen als auf einen Schüler schließen.

Die vorliegende Auswahl veröffentlicht, neben der vierchörigen, großangelegten *Lutherschen Burgk* von 1632, 4 Madrigale, 1 Motetta und 1 Concert — alle über Bibeltexte — aus dem Hauptwerk Ottos von 1648, das den Titel trägt *Kronen-Krönlein oder Musicalischer Vorläuffer Auff geistliche Concert-Madrigal-Dialog-Melod-Symphon-Motet-ische Manier etc. mit 3. 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen sampt einem GeneralBaß.* — So bedeutsam und wichtig es ist, den hohen künstlerischen und handwerklichen Durchschnitt kennenzulernen, der damals auch von kleinen Meistern gehalten wird, so wird man doch kaum die hier veröffentlichten Stücke Ottos als „weit über seine Zeit hinausragende Werke" bezeichnen dürfen. Der eigentliche Wert dieser Veröffentlichung liegt vielmehr darin, daß sie zu erkennen gibt, wie ein deutscher Musiker mittleren Formats in jener Zeit die unerhörte Fülle neuer Anregungen und Errungenschaften der damaligen Kunst in nicht überragender, aber doch sehr beachtlicher Weise bewältigt und zu nutzen versteht. Ein Vergleich etwa mit Heinrich Schütz wäre kaum angebracht. Aber auch die Tiefe und Ausdrucks-

kraft seines Lehrers Christoph Demantius (vgl. dazu Chorwerk, Heft 27 und 39, und neuerdings Reichsdenkmale, Bd. 15) erreicht Stephan Otto nicht. Innerlich näher steht er dagegen wohl dem Klangsinn eines Joh. Herm. Schein, den er im Vorwort zu seinem Kronen-Krönlein auch erwähnt. Manche Züge an Otto verraten eine kleinmeisterlich naive Freude an dem, was damals „modern" und „neu" war, und den Wunsch, dahinter nicht zurückzustehen. So erinnert man sich an mancher Stelle in Ottos Werk der klugen und überlegenen Mahnung, die Heinrich Schütz im Vorwort zu seiner Geistlichen Chormusik 1648 an die deutschen Musiker hatte ergehen lassen.

Soweit die vorliegende Auswahl ein Urteil gestattet, ist Otto der gebundenen Polyphonie, der sein Lehrer Demantius noch verhaftet war, entwachsen. Der „modernere" Otto neigt dagegen zu klangprächtiger, mehr flächiger, stark harmonisch betonter Gestaltung, für die in Deutschland besonders Michael Praetorius der entscheidende Wegbereiter war. Otto verwendet nicht nur durchgehend Generalbaß, sondern auch meist eine reiche, grundsätzlich wohl wahlfrei zu verwertende Instrumentalbesetzung (cum et sine instrumentis). Für die vorliegende Auswahl war die Möglichkeit zu rein chorischer Ausführung bestimmend. — Besonders auffallend ist die außerordentlich genaue und höchst wechselreiche Durchführung der Vorschriften für die Verwendung von Favorit-, Cappella-Chor und Ripieno auch bei fünf- und sechsstimmigen Stücken. In der zweichörigen Motette *Ich habe einen guten Kampf gekämpfet* (S. 29) finden sich darüber hinaus abwechselnd die Bezeichnungen: Fav. — Tutti — Solo — Ripieno. Das „Tutti" scheint hier identisch mit „Cappella" zu sein. „Solo" dagegen bezeichnet im Sinne einer weiteren Differenzierung des Begriffs „Favorit-Chor" das Auftreten von ein bis zwei Solostimmen, woraus hervorgeht, daß der Favorit-Chor in den einzelnen Stimmen auch mehrfach besetzt sein konnte. — Satztechnisch sind die Favorit-, Cappella- und Ripieno-Abschnitte nur geringfügig voneinander unterschieden. Immerhin ist eine gewisse Stufung, die an den Favorit-Chor erhöhte technische Ansprüche (feingliedrige Motive, durchbrochener Satz, bewegtere Figuration), an das Ripieno die geringeren stellt, durchaus bemerkbar. —Zur Hauptsache aber haben diese Bezeichnungen nur rein äußeren dynamischen und klanglichen Wert. Der manchmal allzu häufige Wechsel erscheint nicht immer ganz zwingend und ist ein deutlicher Hinweis auf die gestalterisch nicht immer bewältigte Freude des Komponisten an den neuen „Errungenschaften" und an den vielfältigen äußeren Möglichkeiten, über welche diese Zeit zu verfügen gelernt hatte.

Inwieweit den Formbezeichnungen Madrigal, Motette und Concert grundsätzliche Bedeutung zukommt, läßt sich schwer entscheiden[1]. Durch den Text sind diese Unterscheidungen jedenfalls nicht bestimmt. Sie weisen vielmehr auf verschiedene Stile und Satztechniken hin. Das ist auch in dem oben angeführten Titel des Werkes angedeutet. In der Tat heben sich die als Madrigale bezeichneten durch eine bewegtere und aufgelockertere Satztechnik, pointierte Motive, kleinere Notenwerte, Punktierungen, besonders aber durch häufigen Taktwechsel ab. Dagegen ist die Motetta ruhiger und breiter disponiert, hat keinen Taktwechsel, verläuft deshalb einheitlicher und gleichmäßiger, ist satztechnisch auch etwas gebundener. Beim Concerto cum Ritornello liegt offenbar in dem vierfachen Ritornell der concerthafte Charakter, der noch hervorgehoben wird durch wechselnde Instrumentierung der fortlaufenden Versabschnitte gegenüber dem Ritornell.

Eine Reihe schöner und feiner Einzelheiten in Motiv-Erfindung und Klanggestaltung — besonders die stets plastisch und gut gezeichneten Anfänge oder etwa das an Schütz gemahnende *Gehet auf* (S. 21) — zeugen von einem beachtlichen Können wie von sauberer und echter Empfindung. Der kleinmeisterliche Charakter in Ottos Werken offenbart sich hingegen in der formalen Gestaltung, die bis zu gewissem Grade das Hauptproblem der Musik dieser Zeit darstellt, weil eben die Form zum „Problem" geworden war. Otto ist offensichtlich bemüht um eine klare, auf Gegensätze und gewisse Entsprechungen bedachte, gleichsam architektonische Gliederung des Ablaufs. Darin aber wird er leicht etwas schematisch, was sich besonders in der häufigen Einführung der Proportio tripla oder auch in vielfachen Wiederholungen bekundet. Der spannungsvollen Dynamik der Form, wie sie etwa Heinrich Schütz kennzeichnet, wenn er die einzelnen Abschnitte eines gegliederten Ablaufes in ein Spannungsverhältnis zueinander bringt und innerlich dynamisch gegeneinander abstuft, steht Otto fern. Sein flächenhaftes Denken sucht das Fehlen der inneren Dynamik durch Einsatz äußerer dynamischer Mittel zu verdecken. So kommt Otto über eine bloße Reihung der Abschnitte nur selten hinaus. Als Ausnahme seien dagegen die Takte 24—63 (S. 25—27) in dem Madrigal *Er begehret mein* erwähnt.

Die weiträumig angelegte, vierchörige und neunzehnstimmige *Lutherische Burgk* ist eine klangprächtige und wirkungsvolle Huldigung an den großen Reformator. In fünf umfangreichen Abschnitten werden die fünf Verse (einschließlich Gloria) des Liedes durchkomponiert. Der strahlende Trompetenklang — oft an die Orfeo-Toccata Monteverdis gemahnend — weiterhin aber auch die einfallsreiche Verwertung und Bearbeitung des Liedes als Cantus firmus, der meist im 2. Sopran einer der drei fünfstimmigen Vokalchöre liegt, geben diesem Werke, dem im zweiten Vers der seit Lasso traditionell gewordene Echo-Chor nicht fehlt, einen eigenen Reiz.

Herbert Birtner, Graz

---

[1] Einige geringfügige, die Textangaben betreffenden Berichtigungen seien hier gegeben: S. 1: Rom 13. V. 11—14 (statt 12—14); S. 11: Cant. Canticorum 4. V. 1. 7. 9 (statt 8) 16; S. 29: 2. Thimoth. 4. V. 7—8. (statt nur 7).

Walter Brauer,

Jakob Regnart, Johann Hermann Schein und die Anfänge der deutschen Barocklyrik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrg. XVII, Heft 3.

Die Geschichte des deutschen Liedes bietet gerade um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert der musikgeschichtlichen Forschung so viele Probleme, daß die Betrachtung der Texte dabei meist über allgemeine Feststellungen von Inhalt und Form nicht hinauskommt. Man sieht die Texte nur als solche und kann gewöhnlich bei einer Untersuchung ihres dichterischen Eigenwertes nicht länger verweilen. Unter solchen Umständen ist es doppelt begrüßenswert, wenn eine Studie, wie die vorliegende, einmal ausschließlich von der textlichen Seite her an das Material herangeht und versucht, Werke, die in der Musikgeschichte ihren festen, hervorragenden Platz einnehmen, nun auch in den Verlauf der Literaturgeschichte einzuordnen und ihre Verfasser aus der Reihe der Komponisten in die der Dichter zu versetzen. Das weltliche deutsche Lied jener Übergangszeit war ja in so starkem Maße eine vorwiegend musikalische Angelegenheit, daß die Textdichter als selbständige künstlerische Persönlichkeiten gänzlich hinter den Komponisten zurücktraten. So spielte es auch gar keine sonderliche Rolle, wenn diese ihre Texte selbst schrieben, denn auf den Titelblättern der Sammlungen wurden die Dichter ohnehin nicht genannt. Immerhin hielt es Wolfgang Caspar Printz doch für nötig, in seiner „Historischen Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst" darauf hinzuweisen, daß Schein seine Texte selbst gedichtet habe. Sicherlich haben sich weder Regnart noch Schein als Dichter im Sinne von Schöpfern selbständiger literarischer Kunstwerke gefühlt; sie schrieben sich die Texte, die ihren primär musikalischen Absichten angemessen waren. Doch konnten sie dies — und gerade weil sie nicht in erster Linie Dichter waren, um so mehr — nur im Rahmen des allgemeinen Zeitstils. Ihre Einordnung in die Geschichte der deutschen Barocklyrik muß daher einerseits für diese selbst aufschlußreich sein, andererseits aber auch die dichterischen Qualitäten der beiden Musiker an sich erst in das rechte Licht rücken.

Br. hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Sonderstellung der beiden Meister als frühbarocke Größen zu überprüfen und vor allem zu untersuchen, wie weit von hier aus Wege zur barocken Kunstlyrik Opitzscher Prägung führen. Er stützt sich dabei weitgehend auf die grundlegenden Ausführungen von Günther Müller, der in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" schon 1925 die gleiche Materie vom literarhistorischen Standpunkt aus behandelt hat. Gerade im Anschluß an ihn, der zum ersten Male Regnarts und Scheins dichterische Bedeutung unterstrich, aber scheint es Br. ratsam, die Berechtigung der besonders in der neueren Literatur von hier aus zu Opitz geschlagenen Brücken erneut zu prüfen. Denn, meint er, man habe vielfach vergessen, daß eine Geschichte des deutschen Liedes nicht auch eine Geschichte der Lyrik insgesamt sei. Diese Feststellung aber ist von äußerster Wichtigkeit; was dem Text eines mehrstimmigen Chorliedes um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert recht ist, braucht ja einem lyrischen Gedicht jener Zeit noch lange nicht billig zu sein.

Nach einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Schriften von H. Cysarz und G. Müller kommt Br. dann zur Untersuchung der Dichtungen Regnarts in den drei Villanellensammlungen der siebziger Jahre. Wie der Komponist Regnart sich an das italienische Vorbild gehalten hat, so hat auch der Dichter zunächst Form und Vorstellungswelt der italienischen Villanellentexte übernommen. Doch weist Br. überzeugend nach, wie diese Abhängigkeit im Laufe der Sammlungen immer loser wird, wie nicht nur in den Liebesklagen ein echterer, wärmerer Ton anklingt, sondern wie sich das Bild des schmachtenden Verliebten und seiner koketten, spröden Angebeteten grundsätzlich in dasjenige eines Paares treuer Liebender aus dem deutschen Volkslied verwandelt. Und Hand in Hand mit dieser inhaltlichen Entwicklung läßt sich auch, wie Br., gestützt auf die Untersuchungen R. Veltens, aufzeigt, eine formale Wandlung zum deutschen Volksliedtyp feststellen. Gerade in diesem immer stärker vernehmlichen Volksliedton aber sieht er die Kluft, die Regnart von der Haltung eines wirklichen Barockdichters trennt. So gelangt er zu dem Schluß, daß die Texte Regnarts zwar qualitativ weit über dem Durchschnitt der damals in Liedsammlungen üblichen Dichtungen stehen, daß sie aber grundsätzlich nichts Neues bringen, und daß vor allem ihre künstlerische Grundhaltung „völlig verschieden ist von

derjenigen des schlesischen Wortbarocks", denn — und dies muß immer wieder als Kernpunkt des Unterschiedes herausgestellt werden — „sie ist ohne literarischen Ehrgeiz".

Im Anschluß daran untersucht Br. sodann die Dichtungen Scheins aus dem *Venuskränzlein*, der *Musica boscareccia* und den *Diletti pastorali*. Die Texte der fünfstimmigen Tanzmadrigale des ersteren stellt er inhaltlich wie formal noch durchaus in die Nähe der späteren Villanellen Regnarts; die beiden andern Sammlungen aber schlagen einen neuen Ton an. So wie die *Waldliederlein* musikalisch die lockere Technik des geringstimmigen Konzertes mit dem Geist der Monodie verbinden und ihre Bezeichnung *auf Italian-Villanellische Invention* kaum noch etwas mit dem Regnartschen Typ der Villanelle zu tun hat, so sind auch die Dichtungen von einem neuen, mannigfaltigen und sprudelnden Leben erfüllt. Mit Recht weist Br. darauf hin, daß die italienisch-schäferliche Einkleidung der Figuren nur eine Maskerade sei, hinter der sich der Scheinsche Kreis Leipziger Studenten verberge; in diesem Zusammenhang ist es schade, daß er den „Studentenschmaus" nicht wenigstens kurz in den Verlauf seiner Betrachtungen mit einbezogen hat. Innerhalb der drei Teile der *Musica boscarèccia*, deren jeder schon in sich „in reizvoller Ordnung alle Elemente des Ganzen" vereinigt, stellt er in inhaltlicher wie formaler Beziehung eine zunehmende Meisterschaft fest. Den höchsten Grad „virtuoser Künstlerschaft" erblickt er in dem 4. Gesang *O Sternenäugelein*, den bereits G. Müller besonders hervorgehoben hat, und weist an ihm in feinsinniger Analyse die kunstvolle, innige Verschmelzung von Inhalt und Form bis in kleinste Einzelheiten hinein nach. Mit dem daraus gezogenen Schluß, daß „so viel thematische und formale Kunst wohl weniger ein Ergebnis bewußten Kunstverstandes" als vielmehr „in erster Linie Scheins musikalischem Instinkt und einer ihm eingeborenen Lucidität zu danken" sei, charakterisiert Br. aufs treffendste Scheins geniales Einfühlungsvermögen und das Vorherrschen seines Musikertums. An der *Musica boscareccia* wie auch an den *Diletti pastorali* betont er wieder die schon an Regnarts Dichtungen aufgezeigte Übersetzung der italienischen Motive in die Sprache des typisch deutschen Gemütes, ein Vorgang, der sich cum grano salis auch in den Kompositionen nachweisen ließe: wie sich die Madrigale der *Hirtenlust* textlich nach Inhalt und Form völlig an italienische Vorbilder halten, so scheinen sie auch musikalisch vorwiegend italienisch, und doch ist es, nur in feinen Einzelheiten erfaßbar, durchaus deutscher Geist, den sie atmen.

Im letzten Teil seiner Untersuchungen geht Br. kurz auf die drei wesentlichsten Vertreter der ost-, mittel- und süddeutschen Barocklyrik, Opitz, Fleming und Weckherlin, ein, um festzustellen, wieweit sie aus der durch Regnart und Schein zu einer beachtlichen Höhe geführten frühbarocken Lieddichtung Kräfte geschöpft haben. Dabei gelangt er zu dem Ergebnis, daß nicht nur Opitz selbst diesen Ansätzen innerlich meilenfern stand, sondern daß seine von seinem ganzen Zeitalter angebetete Kunst es auch vermocht hat, Scheins Landsmann und Schüler Paul Fleming trotz seiner herzlichen Verehrung für den Lehrer von dessen Dichtkunst ab in ihren Bannkreis zu ziehen. Der Grund hierfür dürfte allerdings klar sein: Fleming, der Dichter, verehrte in Schein vermutlich in erster Linie den fortreißenden Musiker, während er in Opitz den ihm verwandten, eigentlich dichterischen Geist erkannte. Auch die Dichtungen des Süddeutschen Weckherlin lassen keine Einwirkungen des frühbarocken Gesellschaftsliedes erkennen.

Die Liedtexte Regnarts und Scheins bilden wohl Höhepunkte ihrer Gattung, aber sie bleiben eben „Texte", d. h. Bestandteile eines musikalischen Ganzen. So charakterisiert sie Br. denn auch als ein „in erster Linie musikgeschichtliches Faktum" und stellt zusammenfassend als ihre hauptsächlichsten Vorbilder italienische Renaissancepoesie und deutsches Volkslied fest. Ihnen gegenüber steht dagegen in der Barocklyrik Opitzens eine „humanistisch-gelehrte, westeuropäisch ausgerichtete Wortkunst". Zwischen beiden gibt es keinerlei Verbindung. Auf dieses Ergebnis steuert Br. vom Beginn der Schrift an zielbewußt in klaren, kenntnis- und materialreichen Ausführungen hin. Obwohl rein literarhistorisch eingestellt, bieten sie gerade für den Musikhistoriker eine höchst wertvolle Literaturbereicherung, denn immer mehr und mehr bricht sich ja in der Musikgeschichtsschreibung die Erkenntnis Bahn, daß die Erforschung jeglicher Vokalmusik nur dann wirklich stichhaltige Ergebnisse erzielen kann, wenn sie mit einer gründlichen Untersuchung der Texte Hand in Hand geht.

Anna Amalie Abert, Kiel

Maximilian Graßl,

Die Musik in den Werken des J.-K. Huysmans. Münchner Romanistische Arbeiten, herausgegeben von Rauhut, Rheinfelden und Voßler, 8. Heft. München, Max Hueber Verlag 1938. 8⁰. 276 S.

Graßl hat sich die Aufgabe gestellt, von der Musikauffassung Huysmans her einen Zugang zum Wesen dieses Künstlers zu gewinnen. Nachzuprüfen, wie weit ihm das gelungen ist, ist Sache des Romanisten. Den Musikwissenschaftler können bei einer solchen Arbeit, von der G. sich auch das Ergebnis einer musikästhetischen Studie verspricht (S. 237), nur die musikalischen Erörterungen selber interessieren, darüber hinaus grundsätzlich die Frage, ob Darstellungen solcher Art der Musikwissenschaft im engeren Sinne überhaupt von Nutzen sein können.

Der Schriftsteller Huysmans wird von G. selbst als zunächst nichtmusikalisch geschildert, ohne eigentliche Beziehung zur Musik und ohne hinreichende Kenntnis ihrer Literatur und Theorie (S. 1f.). Dennoch aber „erkennen wir, wie ihn musikalische Töne bis ins Innerste seiner Seele ergreifen", was G. darin begründet scheint, daß der Ton die Macht habe, „den Zuhörer unmittelbar zu packen und ins Reich des Unbestimmten und Traumhaften zu entrücken" (S. 7). Auf dieser Art des Musikempfindens basiert nun die Studie.

Der Musikwissenschaftler steht hier sofort vor einer Kernfrage: der nach den verschiedenen Arten von Musikalität, vor allem der, die den Musiker und damit auch den Musikforscher angeht.

Die Wirkung der „musikalischen Töne" auch auf den nicht musikalisch Gebildeten soll und kann keineswegs gering geachtet werden. Schopenhauers Gedanke, die Musik stehe vor den andern Künsten mit dem Urgrund des Seins in nächster Beziehung, der in G.s Abhandlung eine so grundlegende Rolle spielt, ist zweifellos einer seiner zutreffendsten und wertvollsten. Hier liegen die Quellen aller der Sagen von der „Zaubermacht der Töne", wie z. B. der Orpheus- und Circe-Sage, und die Ursprünge des Glaubens an die heilende Wirkung der Musik, von Saul und David bis hinunter zu Justinus Kerner. Hierher gehören auch fast alle dichterisch-musikalischen Eingebungen, die aus der deutschen Literatur nicht fortzudenken sind, erinnern wir uns nur an eine solche Kostbarkeit wie Grillparzers „armen Spielmann". Aber immer ist es hier mehr die Beschäftigung mit dem Klang als einem „vagen", „formlosen", „unbestimmten", dem Klang aus dem Chaos, dem Urton (so auch bei G. S. 68) — Goethes bekannter Ausspruch über Bach gehört noch deutlich hierher — wogegen für den musikalischen Menschen „Ton" ein bestimmt definierter und in Bezug stehender Klang und „Musik" eine aus dem Chaos der Klänge geordnete Schöpfung ist. Der Musiker will nicht von der Musik ins „Reich des Unbestimmten und Traumhaften" entrückt werden, er will beileibe nicht wie Des Esseintes-Huysmans *une indécision troublante sur laquelle il put rêver* (S. 44), er will ebenso Bestimmtes und Wirkliches von seiner Kunst wie Bildhauer, Maler und Dichter von der ihren, er will Musik als Sinnzusammenhang. Die Musik des Musikers ist aus dem Urgrund des Seins bereits heraufgeholt und durch den menschlichen Geist gefiltert. So haben auch Musiker wie Musikforscher keine anderen Mittel, Musik zu erfassen, als musikalische; bezeichnend ist dagegen, daß Huysmans Musik eben nicht „im rein musikalischen Sinn" (S. 36) betrachten will. Künstler wie er — und fast alle musikalischen Dichter oder dichterischen Musiker gehören hierher — werden und wollen Musik nie in der Bedeutung des Gemeinten hören; sie mühen sich nicht, zu verstehen, was sie sagen will; sie vernehmen nur aus dem Zusammenhang gelöste Klänge, an denen sie sich berauschen oder über denen sie träumen, und die sie dann oft genug zu Gebilden ihres eigenen Wesens umformen, durch die der Wissenschaftler sich so mühsam einen Weg bahnen muß, wenn er an das wahre Bild kommen will. Sie lassen sich gleichsam von den Klängen in den Urgrund zurückwerfen, um aus dem so gewonnenen Urmaterial selbständig Neues zu bilden, meist in der ehrlichen Meinung, dem Sinn des Gehörten besonders nahe gekommen zu sein. Auch E. T. A. Hoffmann, eine der typischsten und genialsten Verkoppelungen dieser beiden Arten von Musikalität, ist von diesem Vorwurf der Unsachlichkeit nicht frei. Vergleichen wir nur sein Mozart-, besonders sein Don-Giovanni-Bild, mit dem Aberts. Auch er hat gefährlich viel eigene Dämonie mit hinübergeführt.

Ebenso groß ist eine andere Gefahr: die, daß die Dichter, sofern sie Apostel einer bestimmten Kunstrichtung sein wollen, ihrer eigenen philosophischen These bis zur Absurdität, d. h. in unserem Fall bis zur Unmusikalität verfallen. Wie sehr leidet noch Nietzsche Schiffbruch, der bei G. beständig als glühender Antipode der Schopenhauer-Huysmans-Auffassung auftritt, wenn er schließlich bei der kläglichen Musik Peter Gasts landen muß — er, der von der Musik die *gaya scienza* und den „Tanz der Sterne" gefordert hatte — und dann doch zu guter Letzt dem befehdeten Musiker der *Decadence* seine Anerkennung nicht versagen kann (Parsifal!). Und wie sehr gilt auch gegen ihn selbst die Warnung Zarathustras: „aber die Dichter lügen zu viel". Die Wissenschaftler werden sich ihrer immer wieder entsinnen müssen und stets aufs neue feststellen, daß aus den genannten Gründen Arbeiten wie die vorliegende für die spezielle Musikwissenschaft von nur geringem Nutzen sein können und besser in das Gebiet der Philosophie verwiesen werden.

In der psychischen Schicht des Nichtmusikalisch-Musikalischseins wird auch der Geburtsort der Synästhesie, die bei Huysmans eine so bedeutsame Rolle spielt, anzusetzen sein, denn sie wirkt doch eher als eine Auflockerung und Erweiterung des Begriffs in die Horizontale, denn als eine Verdichtung in die Vertikale, wie G., aus seiner Liebe zum Nordischen her, wahr haben

möchte (S. 247). Deutlich genug bei E. T. A. Hoffmann, den er selber anführt (S. 65), daß ihm die Assoziationen „im Zustand des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht", kommen. Betonen wir dagegen noch einmal, daß die Musikalität des Musikers eine wache Musikalität ist, wenngleich er der andern nicht zu entbehren braucht. Das Stimmen der Orchesterinstrumente, besonders vor noch verschlossenem Vorhang, pflegt selten seine eigenartige Wirkung auch auf musikalische Menschen zu verfehlen.

Gehen wir nun auf Einzelheiten ein, so stellen wir fest, daß G., der für seine Untersuchung musikwissenschaftlich gut gerüstet ist — wenn es den Wissenschaftler auch unangenehm berührt, eine Musikgeschichte wie die Schmitz-Naumanns öfter zitiert zu sehen — der Warnung Zarathustras nicht immer genügend Ohr geliehen hat. In dem Drang, möglichst in das innerste Seelengehäuse seines Helden zu dringen, verfällt er mehr als einmal dessen eigenwilligen Auffassungen. So wird Schumanns Musik einseitig zu der Kunst eines „unheilbar Lebenskranken" (S. 43), eines am „Widerspruch erkrankten Menschen" (man prüfe dies Urteil an Werken wie dem *Carnaval* und Faschingsschwank), Schubert wird der Sänger „nach unerreichbaren Idealen" und seine Kunst auf Grund weniger Lieder zur „Musik des Untrostes" (S. 48) — diese tröstlichste Musik, die wir besitzen, trotz oder gerade auch im *d-moll*-Streichquartett und der Winterreise, abgesehen von ihrer so oft wienerisch-glücklichen Note — und beide werden mit Beethoven, der bald (S. 42) in Klammern gesetzt wird, zum „schmerzlichsten Ausdruck des am Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit unheilbar leidenden Ich" (S. 42). Diese Definierungen (vgl. a. S. 43 die Gegenüberstellung klassisch-romantisch), typisch für die Seelenhaltung Huysmans, klingen denn doch zu einseitig nach dem Goetheschen Urteil, daß das Klassische das Gesunde, das Romantische aber das Kranke sei, welches dieser denn auch selber oft genug revidiert hat.

Wagner wird im ganzen am gerechtesten erfaßt, weil seine Werke Huysmans' Seelenhaltung am nächsten kommen. Doch bleibt auch hier manches zu berichtigen. Seit Lorenz' Arbeiten wissen wir, daß die „unendliche Melodie", die nach der Meinung G.s nicht „in für sich fertige Organismen aufgeteilt werden kann" (S. 61), doch eine „endliche" ist, und daß die „Töne dieser eigentlich literarischen Musik" (S. 57) doch „Musikstücke" bilden. Auch ist trotz alles Strebens zum Gesamtkunstwerk und zur Kommentierung der Idee selbst diese Musik immer noch „Musik, die singt wie der Vogel singt aus musikalischem Bedürfnis" (S. 57). Denn kein Musiker wird die Töne dazu vermögen, „ihre eigene Natur zu verlassen", um „Sprungbretter" zu werden für *artifices* (S. 58). So weit läßt keine Musik sich je unterjochen, und es macht Wagners größten Ruhm aus, daß seine Musik trotz aller gedanklichen Belastung Musik geblieben ist.

Den weitaus größten Teil der Arbeit nimmt die in vieler Hinsicht sehr schöne Würdigung des gregorianischen Chorals ein. Da er der äußerste Zufluchtsort Huysmans war, sind ihm auch mehr als andern Musikgattungen seine persönlichsten Sehnsüchte aufgepreßt, denen G. manchmal mitverfällt. Einiges Wesentliche sei herausgegriffen. Da ist zunächst die auch sonst in der Musikwissenschaft vertretene gefährliche Ansicht, daß der Choral gegenüber späteren Musikentwicklungen das „Einfache", das „Kindliche", das „Primitive", das „Nackte" (S. 119) darstelle, das Wesen der Einstimmigkeit also Einfachheit, das der Mehrstimmigkeit aber Kompliziertheit bedeute. Wie vielfach geschichtet kann dagegen eine einstimmige Melodie, wie einfach eine mehrstimmige Komposition sein! Wenn dann im weiteren Verlauf immer wieder die „Unentschiedenheit" (S. 123) und „Unbestimmtheit" (S. 122) der Tonart des Chorals, begründet auf ihrer Leittonlosigkeit (S. 122) und ihrem geringen Spannungswillen, betont wird, so verrät das nur eine zu geringe Vertrautheit mit der alten Tonalität. Danach sind auch die Wertungen „asketisch abgemagert", „aller sinnlichen Wirkung entkleidet" (S. 118) und „erdfremd" (S. 122), die dem Choral zuerkannt werden, zu revidieren. Wir erinnern nur daran, daß aller Wahrscheinlichkeit nach die alten Heldenlieder, denen doch niemand Erdfremdheit und Mangel an sinnlicher Wirkung vorwerfen kann, ähnliche Melodik aufgewiesen haben. Auch stimmt es nicht, daß der Choral keine dynamischen Unterschiede kennt (S. 123), da doch der Wechsel von piano und forte schon durch den Wechsel von Chor und Solo gegeben ist. Wenn der Autor dann weiterhin mit Huysmans das Unpersönliche des Chorals betont (S. 214), so ist das zweifellos richtig. Wenn aber im Vergleich mit der persönlicheren Kunst Palestrinas der Choral nun zu einem „körperlosen Wesen", einem „Scheinwesen", einem „blutleeren Fluidum" (S. 217) wird, so heißt das doch, das „Unpersönliche" mißverstehen. Wie überhaupt der Begriff des Unpersönlichen zu sehr eingeengt wird, wenn nun sogar schon die Niederländer zu fast modernen „Künstlern" werden, die ihren Werken „das Siegel der eigenen Machtvollkommenheit "(S. 217) aufgedrückt haben sollen wie die Vinci, Raffael, Michelangelo. Erkennt die Musikwissenschaft doch gerade den Reichtum dieser Epoche darin, daß die zweifellos vorhandenen Persönlichkeitsregungen der in ihr wirkenden Meister ihren Willen zum Überpersönlichen, der nach wie vor im Vordergrund bleibt und immer noch wegführt von „der eigenen Machtvollkommenheit", nicht beeinträchtigt haben, wie dieser umgekehrt das Persönliche nicht hat verkümmern lassen.

Es bleibt nun noch ein Wort zu dem für den Musikwissenschaftler sehr wichtigen und interessanten Schlußkapitel, in dem Huysmans auf Grund seiner Musikauffassung als „nordischer Künstler" erkannt werden soll. Die Untersuchung kann sich hier auf nur wenig Vorhandenes stützen, so im wesentlichen auf die Darstellungen Günthers und Eichenauers und einige Äußerungen Mosers und v. Fickers (Blumes Arbeit ist noch nicht berücksichtigt). Soweit auf den dort gebotenen Voraussetzungen sichere Ergebnisse aufgebaut werden können, ist von G.

alles gewissenhaft und folgerichtig auf Huysmans bezogen. Dennoch bleibt aber in der Materie selbst genug des Fraglichen, vor allem immer wieder die Gefahr einer zu frühen Verallgemeinerung. So ist beispielsweise die Oper, „die eigentlichste westische Musikform" (S. 239), auch im mittelmeerischen Gebiet oft mehr als nur „das Reich der schönen Gebärde in Ton und Auftreten" gewesen, auch hier oft genug echtes *Dramma per musica*, wobei wir den Nachdruck auf Dramma legen, d. h. aber mehr als nur der „Sieg der anmutigen Haltung über alles Fragwürdige des Lebens" und eine echte, nicht nur „spielerisch-großartige Überwindung des Todes" (S. 239). Nennen wir nur Monteverdi und Verdi, um weit auseinanderliegende Zeiten anzurühren. Die Gegensätze lassen sich denn doch nicht einfach als „nordische Form" und „westische Schablone" fassen (S. 241). Auch die unbedingte Inanspruchnahme des „spannungslosen Klanggeschehens" (S. 242f.) für den Norden ist bedenklich, kennen wir doch die frühesten Organa mit ihrer senkrechträumlichen Anordnung aus Rom und haben doch die „spätgotisch-nordischen Fauxbourdons" (S. 246) schon sehr früh neben ihrer akkordischen Anlage auch melodische Spannungen in die Horizontale (was G. als westisch faßt), nur weniger fühlbar für den, der alte Musik mit modernen Ohren hört. Und wieweit schließlich der gregorianische Choral, Hymnen, Tropen und Sequenzen im einzelnen als nordisch zu gelten haben — für das große Ganze bietet Peter Wagner schon viele Handhaben —, das muß erst noch eine Reihe von Einzeluntersuchungen zeigen, bleibt doch eben auf dem Gebiet der rassischen Abgrenzung für die Musikwissenschaft noch Unendliches zu tun.

Zusammenfassend sei noch einmal gesagt, daß die Arbeit G.s, soweit sie den subjektiven Auffassungen Huysmans analysierend folgt, was für den Romanisten notwendig, für den Musikwissenschaftler höchstens irreführend war, für die Musikwissenschaft von nur geringem Wert ist; es kann bei einer solchen Arbeit nicht anders sein. Dagegen stehen Problemstellungen wie die des Schlußkapitels auch für uns im Vordergrund des Interesses.

Margarete Reimann, Berlin

Mitteilungen

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat zu ordentlichen Mitgliedern des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung ernannt:

mit Erlaß vom 17. März 1942 die Professoren Dr. G. Becking, Prag, Dr. E. Bücken, Köln, Dr. W. Ehmann, Innsbruck, Dr. K. G. Fellerer, Köln, Dr. W. Gerstenberg, Rostock, Dr. W. Heinitz, Hamburg, und den wissenschaftlichen Hilfsarbeiter beim Museum für Völkerkunde, Dr. Marius Schneider, Berlin,

mit Erlaß vom 3. Juni 1942 die Professoren Dr. O. Kaul, Würzburg, Dr. J. Schmidt-Görg, Bonn, Dr. W. Serauky, Halle (Saale), und die Dozenten Dr. H. Husmann, Leipzig, Dr. H. J. Therstappen, Hamburg.

Ferner hat der Herr Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung mit Erlaß vom 17. März 1942 an Stelle des verstorbenen Professors Dr. A. Schering den Professor Dr. F. Blume, Kiel, zum Vorsitzenden des Ausschusses für das „Erbe deutscher Musik" berufen. Professor Dr. Blume bleibt vorläufig auch weiterhin Schriftführer dieses Ausschusses.

Albrecht

*

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommersemester 1942

Ergänzungen:

Berlin. Prof. Dr. G. Frotscher: Einführung in die Musikgeschichte ($1^1/_2$).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Geschichte der ev. Kirchenmusik II: von J. S. Bach bis zur Gegenwart (1) — Ü: Der ev. Choral in Geschichte und Gegenwart (2).
Prof. Dr. W. Danckert: Musik im pazifischen Raum, als Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (1) — Ü im Generalbaßspiel und Spartieren von Barockwerken (1).

*

Erstes Graupner-Fest in Darmstadt. Wie Georg Philipp Telemann in Hamburg, so war in Darmstadt Christoph Graupner zu seiner Zeit höher geschätzt als Johann Sebastian Bach. Es ist kennzeichnend dafür, daß das nach Kuhnaus Tod verwaiste Thomaskantorat erst Telemann, dann Graupner und erst, als beide absagten, auf Graupners Vorschlag Bach angetragen wurde. Nicht minder kennzeichnend aber ist dieser Vorgang, Telemanns und Graupners Ablehnung, das Erbe jenes ehrwürdigen Traditionsamtes anzutreten, für die Haltung der beiden Musiker, die über die Gebundenheit und Verpflichtung dieses Amtes in freiere Schaffensbereiche drängten,

in denen neue Gestaltungsformen sich vorbereiten konnten. Freilich: bei Graupner mag auch ein äußerer Grund für diese Ablehnung mitbestimmend gewesen sein: die Weigerung des hessischen Landgrafen, den geschätzten darmstädtischen Hofkapellmeister für Leipzig freizugeben. 1709 war Graupner (der wie Bach und Händel dem fruchtbaren Komponistennährboden Mitteldeutschlands entstammt, durch Kuhnaus gediegene Schule ging und dann in Hamburg unter Reinhard Keiser als Akkompagnist der Oper mit den neuen Strebungen der Hamburger Oper bekannt wurde und selbst kompositorisch an ihnen teilnahm) nach Darmstadt berufen worden, wo er dann bis zu seinem Tode (1760) als Hofkapellmeister, fruchtbarer Komponist und hochgeschätzter Lehrer (Fasch ist ja unter anderen sein Schüler), kurz: als berühmter Meister seiner Zeit, wirkte. Graupners zeitgenössischer Ruhm ist schnell verblichen, und er hat die Beliebtheit bei der Mitwelt bitter mit völliger Vergessenheit bei der Nachwelt bezahlen müssen. Die Zeit hat das Urteil der Leipziger Ratsherren von 1723 einer gründlichen Korrektur unterzogen. Einer allzu gründlichen vielleicht, — denn daß die völlige Vergessenheit, in die Graupners zahlreiche, in den Archiven der hessischen Landesbibliothek schlummernden Werke versunken waren, ebenso unverdient war, konnte die Stadt Darmstadt jetzt mit der erstmaligen Durchführung eines als alljährliche Veranstaltung geplanten Graupner-Musikfestes dartun. Denn was hier in fünf Veranstaltungen vorgeführt wurde, war zumeist von einer ungebrochenen Lebenskraft und frischen Musizierfreude erfüllt, die das darmstädtische Unternehmen ohne weiteres über eine nur historische oder lokale Angelegenheit zu einem Anliegen des deutschen Musiklebens hinaushoben.

Ein nach Hunderten von Werken zählendes Material, das mit seltener Vollständigkeit an einem Platz, eben in der Hessischen Landesbibliothek, versammelt ist, das inzwischen wohl des öfteren von Musikhistorikern eingesehen wurde, und von dem auch ein kleiner Ausschnitt (eine Auswahl aus den Kantaten, einige Instrumentalwerke) in Neudrucken der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht wurde, ist damit erstmals wieder in breiterem Umfang erfaßt und auf seine lebendige Wirkung hin geprüft worden. Die Anregung dazu gab der Darmstädter Kammermusiker Hermann Lahl, der sich in jahrelanger Vorarbeit eingehend mit den Werken Graupners beschäftigt, sie gesichtet und für die Aufführung im Rahmen der von der Stadt durchgeführten Graupner-Feste vorbereitet hat. Die Werke sollen in der Reihenfolge, in der sie im Rahmen dieser Feste aufgeführt werden, als Neudruck erscheinen (in eben dieser Reihenfolge auch in dem von Lahl eingerichteten „Darmstädter Graupner-Verzeichnis" numeriert: D.G.V. Nr. . . .) und so eine Graupner-Gesamtausgabe anbahnen, wobei Dr. Otto Schilling-Trygophorus, ein Nachkomme Graupners, die ergänzenden biographischen Arbeiten übernommen hat. Damit ist im Zusammenhang mit den von Friedrich Mechlenburg geleiteten Musikfesten der Rahmen für ein Unternehmen geschaffen, das für die Musikforschung wie für das Musikleben gleich bedeutsam ist, und von dem man sich darum ebensoviel musikhistorische Aufschlüsse wie auch lebendige Auswirkung in der Praxis versprechen darf. Der letzteren zuliebe sollen in Zukunft die Darmstädter Graupner-Tage über ihren Namensgeber hinaus auch Darbietungen der in Darmstadt stets rege gepflegten zeitgenössischen Musik beinhalten; der ersteren zuliebe wäre noch zu befürworten, daß die Darmstädter Wiederaufführungen Graupnerscher Werke mit einer stilrichtigen Aufführungspraxis noch unzweideutiger in Einklang gebracht würden (das betrifft vor allem eine einwandfreie Anwendung der Generalbaßpraxis, die hier z. B. bei den Sinfonien und bei einer Triosonate nicht beobachtet wurde). Im übrigen jedoch war die praktische Darbietung der Werke, an der durchweg Kräfte des Darmstädter Musiklebens (das Hessische Landestheaterorchester mit seinen solistisch hervortretenden Kammermusikern, der Darmstädter Musikverein und der Landestheaterchor sowie Solisten der Darmstädter Oper) unter Friedrich Mechlenburgs verständnisvoller Führung beteiligt waren, von spürbarer Sorgfalt und großer Liebe zum Gegenstand getragen.

Die erste Auswahl aus Graupners werkreichem Schaffen, welche die fünf Veranstaltungen in Darmstadt vermittelten, stellte neunzehn Werke aus den verschiedenen Schaffensgebieten des Meisters heraus, wobei man den konzertanten und sinfonischen Orchesterwerken diesmal den Vorrang gegeben hatte (im nächsten Jahr soll der Akzent des Programms mehr auf den Kantaten und Klavierwerken liegen). Ohne in den Überschwang der Entdeckerfreude zu verfallen, darf man sagen, daß aus diesen neunzehn Werken das Bild eines schöpferisch vielseitigen, seine Zeit lebendig repräsentierenden Meisters von Rang entgegentrat. Graupner beherrscht den ganzen Formbereich der damaligen höfischen Musikpflege von der Klaviersuite über Sinfonie und Instrumentalkonzert, über weltliche und kirchliche Kantate bis hin zur Oper, und er erfüllte diesen Formenvorrat nicht nur mit der seiner Zeit noch selbstverständlichen gediegenen Qualität, sondern darüber hinaus mit einer lebendigen persönlichen Sprache, die sich über die Rangstufe des „Kleinmeisters" durchaus erhebt, weil in ihr die Stilwendung von der pathetischen Linienspannung des Barock zum intimeren Klangideal melodiöser Empfindsamkeit nicht nur gespiegelt, sondern auch wesentlich gefördert und weitergetrieben wird. Dies gilt zum mindesten für die Instrumentalwerke, insbesondere für die Sinfonien, die nicht nur im Klangbild den barocken Stilrahmen verlassen, sondern zumal in der Form die Grundlegung des neuen Sonatenschemas vorbereiten (man hörte in Darmstadt zwei Sinfonien in *Es*-dur für 2 Hörner, 2 Flöten und Streicher und zwei in *D*-dur, von denen die eine dieses Instrumentarium noch um 2 Trompeten und Pauken erweitert), dann aber auch für die Instrumentalkonzerte, namentlich insofern, als hier fast durchweg an die Stelle linear gespannter Barockthematik eine entspanntere, leichtere, kleingliedrige Thematik

tritt (diese von Graupner sehr reich bestellte Gattung war auch bei diesem ersten Graupner-Fest am reichlichsten vertreten; es gab Konzerte für Flöte, Oboe, Fagott, Violine, daneben solche für 2 Violinen, für Flöte und Viola d'amore usw.). In den Kantaten sind dagegen diese erneuernden Elemente offenbar weniger stark wirksam; wie sie textlich im Rahmen der „Gelegenheit" bleiben, zu der sie entstanden sind, so halten sie sich musikalisch in der zeitgegebenen Form. Freilich geht während der langen Darmstädter Schaffenszeit Graupners innerhalb dieser Formen doch eine spürbare Wandlung vonstatten, die sich an den beiden hier aufgeführten Werken deutlich beobachten ließ. Denn während die eine, 1713 entstanden, dem Landesfürsten noch mit kontrapunktischen Kunst und pathetisch fugierender Schreibweise zu imponieren trachtet, sucht die andere aus dem Jahre 1743 ihn mit entspannteren Formen, mit weich fließender, klanglich licht grundierter Melodik zu erfreuen. Auch die bildhafte Charakterisierung, mit welcher hier wie dort im Sinn der Barockkantate der Text ausgedeutet wird, gewinnt im späteren Stück fast schon den Ausdruck und Reiz des „Malerischen". Klavier- und Kammermusik waren im Rahmen des Darmstädter Festes diesmal nur mit einer Cembalo- und einer Trio-Sonate vertreten; über dieses Schaffensgebiet Graupners soll das nächstjährige Fest umfassendere praktische Aufschlüsse bringen. Wolfgang Steinecke, Darmstadt

*

Prof. Dr. Wilhelm Stahl (Lübeck), wurde am 10. April siebzig Jahre alt

Prof. Dr. Eugen Schmitz, seit 1939 Leiter der Musikbibliothek Peters in Leipzig, wird am 12. Juli sechzig Jahre alt.

Dr. Walter Lott, Verlagsdirektor der Firma Kistner & Siegel, Leipzig, wurde am 16. April 50 Jahre alt.

Prof. Dr. Friedrich Blume (Kiel), hielt auf Einladung der „Gesellschaft für Förderung kulturellen Lebens", bzw. der „Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft" und des „Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes" im März 1942 drei Vorträge in Bern, Zürich und Basel über „Das Nationalitätenproblem in der Musik der Renaissance" und über „Volksmusik und Kunstmusik".

Prof. Dr. Karl Päsler, einer der Letzten von der Schülergeneration Phil. Spittas, verunglückte am 19. Januar tödlich in den Bergen seiner schlesischen Heimat. Mit seiner Dissertation über Hans Buchner von Konstanz, seinen kritischen Ausgaben der Klavierwerke Joh. Kuhnaus und Jos. Haydns hat er der Musikforschung treu gedient. Ein aufrechter, selbstloser Kamerad ist in ihm dahingegangen. M. S.

Professor Dr. Johannes Wolf gibt im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft das Gruythuyse Liederbuch im Faksimile und in Übertragung demnächst heraus. Ferner veranstaltet Professor Dr. Wolf mit Unterstützung des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung eine Ausgabe des Squarcialupi-Codex in vollständiger Übertragung.

Bei einem Spähtruppunternehmen im Osten fiel am 7. März 1942 der Freiburger Musikwissenschaftler Dr. Bruno Maerker. Was unsere Wissenschaft in ihm verloren hat, kann nur der ermessen, der ihn persönlich kannte und um die Pläne und Fragmente dieses tragisch Unvollendeten weiß. Veröffentlicht hat er fast nur Präludien und Parerga. Ein grundlegender Aufsatz im siebten Jahrbuch für Volksliedforschung ist hervorzuheben: „Gregorianischer Gesang und deutsches Volkslied — einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte". Als Assistent des Deutschen Volksliedarchivs wirkte er an der wissenschaftlichen Gesamtausgabe deutscher Volkslieder mit. Als Schriftleiter und Musikreferent schrieb er im Freiburger „Alemannen" und verschiedenen Zeitschriften zahlreiche Beiträge, in denen seine lebendige Geistigkeit und Redlichkeit, sein in Tiefen und Feinheiten eindringendes Musikverständnis und seine Ergriffenheit von alter Musik und der ihr zugewandten Erneuerungsbewegung zum Ausdruck kommen.

Seine Hauptarbeiten aber, an denen er unablässig schaffte, hat Maerker unvollendet hinterlassen. Ihre Themen sind die antike und mittelalterliche Musikanschauung; der deutsche Humanismus im Musikwesen (beide Themen erwuchsen ihm als Schüler und langjährigem Assistenten Wilibald Gurlitts); die musikalische Rhythmik; die Typen der deutschen Volksmelodik und ihre Verwurzelung in Lebenskreisen; die Beziehungen von Tanz und Volksmelodik in der Renaissancezeit; die rezitativische Melodik der Frühzeit. Für vergleichende Frühgeschichte war er schon durch seine Doppelstellung am Deutschen Volksliedarchiv und als Lehrbeauftragter für Gregorianischen Gesang an der Freiburger Universität wie kein anderer berufen, und auch für die Aufhellung späterer Zeitalter von der musikalischen Volkskunde aus waren von ihm weittragende Ergebnisse zu erwarten.

Der Tod an der Ostfront, im furchtbarsten der russischen Winter, hat sein Schaffen vorzeitig abgebrochen. Uns bleibt die Aufgabe, es fortzusetzen und seine Ergebnisse der Wissenschaft zu erhalten. Geplant ist zunächst die Herausgabe seiner Dissertation „Ars musica. Studien zur Geschichte der musikalischen Disziplin". W. Wiora

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

7. Jahrgang 1942 Heft 4

„Antiochien, jene herrliche Griechenstadt"

Von Jacques Handschin, Basel

„Antiochien, jene herrliche Griechenstadt" — der Ausdruck liegt nicht gerade im Sinne derjenigen, die bereits so weit gegangen sind, sogar Byzanz und seiner Kultur den griechischen Charakter abzusprechen. Ich kann aber nichts dafür: er steht bei einem syrischen Schriftsteller. Indem ich ihn herausgriff, wollte ich andeuten, daß es an der Zeit sein könnte, daß auch die Musikgeschichte eine gewisse Kinderkrankheit ablegt, die darin besteht, daß man jede Erscheinung, die nicht ohne weiteres ableitbar oder erklärbar ist, als „orientalisch" (oder sonstwie aus nebelhafter Ferne gekommen) ansieht. Dieses Stadium hat die Kunstgeschichte, soviel ich sehe, gleichfalls durchgemacht und — abgesehen von einzelnen, die darin verharren — überwunden; es ist im Grunde etwas nicht viel anderes als die „nordische" Krankheit, der ich — ich muß es gestehen — gleichfalls meinen Tribut gezollt habe, von der ich aber gerade durch eine Reise nach den Bibliotheken Englands geheilt wurde. Das Wort „orientalisch" hat dabei in einem gewissen Doppelsinn geschillert, indem es bald das Byzantinische, bald ein noch entfernteres Östliches bedeutete. Aber wie es mit unseren Begriffen nun einmal ist (ich glaube, E. Rothacker hat von „Tendenzbegriffen" gesprochen): der Akzent verlagerte sich immer mehr nach Osten, nämlich der Akzent in dem Sinne, daß immer das (relativ) Östliche als das aktiv Gebende und das Westliche als das passiv Empfangende hingestellt wurde; erst meinte man Byzanz im Verhältnis zum Abendland, dann Syrien usw. im Verhältnis zu Byzanz und zum Abendland.

Man hat dabei etwas leicht aus dem Auge verloren, daß die Kultur des östlichen Mittelmeerbeckens während der christlichen Zeit noch viele Jahrhunderte lang im Rahmen der griechischen Sprachgemeinschaft steht. Sie findet allerdings ihren Mittelpunkt nicht mehr auf der griechischen Halbinsel (war dies aber überhaupt je ganz in dem Maße der Fall, wie es unsere Klassizisten dargestellt haben?). Ihre Hauptzentren sind jetzt Konstantinopel, Alexandrien und — in Gottes Namen — Antiochien. Und es ist gewiß nicht nur das Band der Sprache, das sie mit der vorchristlichen, der „hellenistischen" Kultur verbindet. Außergriechische Elemente

sind zwar in weitgehendem Maße einbezogen. Doch denken wir nun an das Asiatische sowie an das Thrakische in der altgriechischen Kultur! Die assimilierende Kraft des Griechentums ist vielleicht nicht mehr dieselbe wie früher, aber eine Art Präsidium kommt ihm immer noch zu.

Wie mir scheint, besteht eine Tatsache, die vom Historiker viel mehr in Betracht gezogen werden muß als die — so oder so, aber meist übertreibend bemessene — Entfernung vom „Klassischen" oder „Antiken". Dies ist die vollständige, radikale und rasche Christianisierung, die hier im Osten weit mehr durchgegriffen hat als im Westen. Hat nicht der Westen immer ein wenig den Charakter eines Missionsgebietes bewahrt?

Und doch, so grundlegend die Transformation gewesen ist, sie bleibt, konkret gesprochen, nicht sichtbar, nicht faß- und meßbar. Es konnte sich ja nicht darum handeln, daß es nunmehr eine „christliche bildende Kunst" gab, die sich also durch diese oder jene stilistischen Merkmale von der „nicht-christlichen" unterschied. Eine solche Forderung aufstellen hieße den transzendenten Charakter der neuen Religion verkennen. Man kann nicht von christlicher Kunst sprechen in dem Sinn, wie man etwa von armenischer oder italienischer Kunst oder von der Kunst irgendeiner Nation spricht, die einen Traditionszusammenhang in einem bestimmten geographisch-historischen Raum verkörpert. Es kann sich nur darum handeln, daß die Gesamtphysiognomie der Zeit nunmehr den neuen Geist widerspiegelt. Zwar konnte die Kirche diskriminieren und einzelne Dinge von sich fernhalten, die dann hierdurch in den Geruch einer geringeren „Ehrbarkeit" gelangten, wie die Instrumentalmusik. In dieser Zeit ist sogar der Gebrauch des Wortes „hellenisch" mit einem gewissen Mißtrauen belastet, da es den Nebensinn des Heidnischen hat. Und doch bleibt man *in concreto* auf dem hellenistischen Boden; der Unterschied gegen früher ist im wesentlichen nur der, daß nunmehr hinter dem realen Leben mit seinen traditionsgebundenen Formen etwas Transzendentes sich aufgetan hat, das jenes andere durchleuchtet, es in eine relativ — oder symbolhaft — gewordene Stellung rückt. Es wäre kindischer Maximalismus und Begriffsverwirrung, wenn wir entweder verlangen wollten, die Kirche habe aus sich heraus neue künstlerische Formen schaffen sollen, oder aber sie habe mit den künstlerischen Formen überhaupt (oder wenigstens mit einer reicheren Entfaltung derselben) aufräumen sollen, etwa mit der Begründung, daß das irdische Leben Christi relativ schmucklos verlaufen sei. Dies verlangen, hieße übrigens auch vergessen, daß die Kirche den Begriff der himmlischen Seligkeit kennt, der nun einmal symbolisch nicht anders als durch die irdische Schönheit auszudrücken ist, und daß die liebevolle und sogar prunkvolle Ausgestaltung des Symbols gerade im Sinne desjenigen liegt, der sich des hinter dem Symbol Stehenden bewußt ist. Einzelne Persönlichkeiten, die wir als „Übermenschen" bezeichnen müssen, können allerdings so sehr in das Transzendente hineinwachsen, daß sie das Irdische „wie Dreck" mit Füßen treten; aber das Gros der Menschen bleibt dem historischen, traditionsgebundenen Leben verhaftet, nur daß es jetzt diesem gegenüber eine innerlich veränderte, eine — allerdings — weniger eindeutige Haltung einnimmt.

Musikgeschichtlich ist dies ein noch sehr dunkles Terrain. Gevaert war seinerzeit von der kaum anzufechtenden Annahme einer vollständigen Gräzisierung Vorderasiens in den letzten drei Jahrhunderten vor Christus ausgegangen (Histoire et théorie II 589). Die Art, wie er den Grego-

rianischen Gesang mit der antiken Musik (oder mit dem Fragmentarischen, was wir von antiker Musik wissen) verknüpfte, ermangelte indessen der Überzeugungskraft. Und nun erfolgte ein Rückschlag, der mehr psychologisch als sachlich begründet war. Man nahm einerseits Zuflucht zu einem nicht-griechischen „Orientalischen"; andererseits suchte man im schärfsten Gegensatz zu Gevaert, der von der Tonartenlehre der antiken Musiktheorie ausgegangen war, die Anfänge des christlichen Kirchengesanges in die Sphäre des musikalisch Irrationalen zu verlegen, in eine Sphäre, die noch kein Tonsystem kennt.

Hier wurde die moderne Tendenz wirksam, das „Ursprüngliche" stets im „Unbewußten" zu sehen. Der musikpsychologische Begriff des reinen melodischen Dranges wurde in unnötiger — und unhistorischer — Weise in Gegensatz gestellt zur Gliederung des von der Kinesis durchmessenen Raumes (wie wenn Letzteres eine Fessel für das Erstere wäre). Dazu kamen Neuerwerbungen der „vergleichenden Musikwissenschaft", die gleichfalls an sich wertvoll, aber Verwirrung zu stiften geeignet waren. Die von Ellis im Bereich der exotischen Musik festgestellte Verschiedenartigkeit der Tonleitern wurde zum Anlaß genommen, Tonleitern samt und sonders als eine Angelegenheit der Konvention und nicht der Ratio oder Logik hinzustellen; starke Abweichungen der Intonation innerhalb unserer eigenen Musikkultur wurden zum Anlaß genommen, um die Beziehung auf das Tonsystem sogar hier als etwas Sekundäres, Akzidentelles anzusehen (während doch die eigentlich interessante Frage die nach dem — trotz allem — eigentlich gemeinten Intervall gewesen wäre, sowie die Frage nach Ausmaß und Bedeutung der Spannung zwischen dem akustisch erklingenden und dem psychologisch gemeinten Intervall). Der Begriff des „Melodie-Modells", wiederum eine wertvolle Neuakquisition, wurde gleichfalls in eine betonte Opposition gegen den des Tonsystems gestellt, — wie wenn die realen Verkörperungen jenes Begriffs, die uns die vergleichende Musikwissenschaft vorweisen kann, nicht solche wären, die die Bindung an ein Tonsystem schon voraussetzen, und wie wenn die Beispiele von Freizügigkeit des Melodiemodells in bezug auf die tonale Form den Normalfall und nicht eher interessante Sonderfälle darstellen würden.

So erfolgte der Einbruch jener Art vergleichender Musikwissenschaft in dieses dunkle Gebiet. Man schließt heute ohne weiteres von der intervallmäßigen Unbestimmtheit eines großen Teiles der frühen Neumen auf die tonale Unbestimmtheit der Melodien in ihrer ursprünglichen Form, — wie wenn die Kirchengesänge damals nicht schon längst nach Initien und Kadenzen tonal rubriziert gewesen wären und wie wenn die ungefähre Art der Bezeichnung auf ein indeterminiertes Bezeichnetes deuten müßte. Recht summarisch mutet es auch an, wie auf Grund eines beliebigen Materials ein allgemeiner Begriff von „kultischem" Gesang gebildet und mit der Forderung der Unterordnung an die Geschichte des vor- und früh-mittelalterlichen Kirchengesanges herangetragen wird.

Wir müssen zugeben, daß das Gebiet noch sehr dunkel ist, daß Gevaert uns manches schuldig geblieben ist und daß die größten praktischen Kenner des Gregorianischen Gesanges, die Benediktiner von Solesmes, sich mit eigentlich historischer Fragestellung bisher nur wenig befaßt haben (der 5., 6. und 14. Band der Paléographie musicale scheint allerdings hierin eine Wendung anzuzeigen). So steht denn der „Gregorianische Gesang" heute noch in einer ganz merkwürdigen Art außerhalb der Geschichte. Aber um ihm bzw. den verschiedenen Komplexen, die in ihn eingebettet sind, einen festen geschichtlichen Standort zuzuweisen, werden wir doch auch heute grundsätzlich nichts anderes tun können, als was Gevaert getan hat, d. h. wir werden das uns bekannte Material aus verschiedenen Überlieferungsschichten miteinander konfrontieren müssen. Allerdings können wir heute die Untersuchung auf eine breitere Grundlage stellen, und es wird sicherlich nicht schaden, wenn wir dabei auch die von der vergleichenden Musikwissenschaft und von der Musikpsychologie bereitgestellten neuen Begriffe zur Anwendung bringen, — vorausgesetzt, daß wir sie eben als Instrumente brauchen und nicht zu Dogmen machen. Insbesondere werden wir heute neben dem sogenannten Gregorianischen Gesang aber seine Brüder, den Ambrosianischen, Beneventanischen, Gallikanischen, Mozarabischen Gesang zu betrachten haben, ja das Vorhandensein dieser Brüder wird bei unserem Versuch, dem Gregorianischen einen Standort anzuweisen, ein wesentliches Hilfsmittel sein, sowie ferner selbstverständlich das, was wir vom Gesang der östlichen Kirche wissen; und wenn wir dies alles gegen den Hintergrund einer doch offenbar immer vorhanden gewesenen, wenn auch uns fast unbekannten weltlichen Musik halten, die wohl immer auf die kirchliche eingewirkt haben wird, — dann werden wir, sofern wir die gebührende Vorsicht und Geduld walten lassen, sicher real irgendwie vorwärtskommen.

Die Annahme Gevaerts, daß sich die Geschichte des Kirchengesanges von der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts an auf Rom konzentriere (Mélopée 85), werden wir ebensowenig übernehmen können, wie seine etwas optimistische Voraussetzung, daß der Inhalt der erhaltenen Musiktraktate des späteren Altertums ohne weiteres mit den Denkmälern des Gregorianischen Gesanges zusammengehalten werden kann; denn in Wirklichkeit deutet manches darauf, daß die spätantike Musik Dinge gekannt hat, die im erhaltenen musiktheoretischen Schrifttum keine oder nur kaum merkbare Spuren hinterlassen haben. Hinweise darauf kommen zum Teil aus dem nicht-musikalischen Schrifttum (und einer derselben findet sich bekanntlich in der mit dem alexandrinischen Alchimisten Zosimus verknüpften Taktgruppe). In diesem Sinne könnte man sagen, daß diejenigen, die im Gegensatz zu Gevaert mit einer gewissen Erpichtheit jeden Zusammenhang zwischen dem Gesang der christlichen Kirche und der spätantiken Kulturwelt bestreiten,

in denselben Fehler verfallen wie Gevaert, da sie nämlich den Begriff der spätantiken Musik zu sehr nur nach den erhaltenen Traktaten und den paar notierten Denkmalen ausrichten.

Ob aber hierbei auch nur dieses Material genügend durchmustert und durchdacht ist? Ich muß hier an eine Stelle bei Martianus Capella denken (§ 954), die eigentümlicherweise noch gar nicht in die Diskussion gezogen zu sein scheint. Hier entwickelt nämlich Martianus Capella acht Oktavgattungen (aufwärts von *A* an) unter dem Namen der „systemata", während sonst die antike Theorie ihrer nur 7 (aufwärts von *H* an) zählt. Vielleicht hat man Martian auch deswegen bisher nicht genügend beachtet, weil man ihn meist zu spät ansetzte, während er dem letzten Herausgeber (Dick) zufolge in den Anfang des 4. Jahrhunderts gehört. Die betreffende Stelle, die jedenfalls einen beachtenswerten Seitenstrang in der antiken Tonartlehre darstellt, könnte indessen auf Varro zurückgehen (vgl. H. Deiters, Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus, Programm Posen 1881, 11); sie ist übrigens auch im Remigius-Kommentar behandelt (Gerbert, Scriptores I 74f.), wie denn überhaupt Martianus sehr viel kommentiert worden ist. Streng genommen sind es nicht einmal 8 Oktavgattungen, da die oberste ja wieder dieselbe ist wie die erste, sondern Oktavräume innerhalb der Tonleiter, wobei Martianus Capella gleichzeitig die Möglichkeit zahlreicher Teilungen dieser Räume erwähnt (er verweist dafür auf die Diastemata, unter denen er in erster Linie die konsonanten Intervalle zu verstehen scheint, allerdings einschließlich der Oktave), — es ist also etwas, das, wenn es auch mit dem System der Kirchentonarten nicht identisch ist, ihm so nahekommt, wie nur etwas in der antiken Theorie. — Eine Spur dieser Auffassung finden wir übrigens beim Anonymus Bellermann § 62, wo die Oktavgattungen auf *H, c, d, e, f, g, a* als 2. bis 8. gezählt sind und wo Bellermann dementsprechend eine erste auf *A* ergänzte, während Vincent (in den Notices et extraits XVI 2, 224/6) die Nummern 2. bis 8. in 1. bis 7. abänderte und so — etwas gewaltsam — die Übereinstimmung mit den anderen antiken Theoretikern herstellte. Aber auch der „Hagiopolites", dessen Kenntnis (als eines byzantinischen Traktats) wir vorläufig J. Tzetzes (Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, 1874) verdanken, bietet die 7 Oktaven von *H—h* bis *a—a'* als 2. bis 8., wozu Tzetzes (S. 52)bemerkt, die 1. könnte absichtlich weggelassen sein, da sie der 8. entspricht. Allerdings liegt in beiden Traktaten zugleich noch eine andere Verschiebung vor, da der diazeuktische Ganzton *a—h* in den angeführten 7 Oktaven als an 2. bis 8. Stelle stehend angeführt ist, statt als an 1. bis 7. Stelle stehend (wie es z. B. Musici scriptores graeci, ed. von Jan, 308, der Fall ist). Schließlich wird auch bei Boetius IV 17, wo von den 8 Transpositionsskalen des Ptolemäus die Rede ist, die Vorstellung von 8 Oktavgattungen zum mindesten gestreift (was dagegen spricht, daß 8 Oktavgattungen gemeint sind, ist, daß im Diagramm in Friedleins Ausgabe 347 ungleiche Abstände stehen in einer Folge, die, wenn wir an Ganz- und Halbtöne denken, nicht zu den Oktavgattungen passen, — doch hat neuerdings eine verdienstliche Rundfrage von L. Kunz bei verschiedenen Bibliotheken ergeben, daß die von Friedlein benützten Boetius-Handschriften, oder wenigstens die meisten von ihnen, diese Abstandfolge gar nicht enthalten, siehe Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1936/38, 21). — Immerhin möchte ich mit alledem nicht gesagt haben, daß eben die Oktavgattungen der antiken Theorie der Punkt sind, an den die Kirchentöne zuallererst anknüpften.

Auf der anderen Seite scheint noch unbeachtet, daß ein mittelalterlicher lateinischer Traktat die antiken Transpositionstöne mit aller Deutlichkeit darlegt (Super unum lignum concavum, herausgegeben von R. Schlecht, M. f. M. VII, 1875, 45ff.).

Selbstverständlich denke ich nicht, mit solchen einfachen Hinweisen das Problem gelöst zu haben. Es lag mir nur daran auszudrücken, daß wir mit unserem erweiterten Material, trotz des erweiterten Materials, weiterführend und ergänzend im Verhältnis zu Gevaert vorgehen können und nicht unbedingt umstürzlerisch vorgehen müssen. Das kulturgeschichtliche Absurdum, demzufolge der Kirchenmusiker von damals außerhalb des Bildungssystems seiner Zeit gestanden haben, irgendwo in der Luft geschwebt haben soll, kann gerade, wer zur Kirche in einem realen Verhältnis steht, nicht gelten lassen.

Geradezu blasphemisch — oder auf einem absoluten Mißverstehen des Christentums beruhend — erscheint mir aber die gelegentlich zum Ausdruck gebrachte (und mehr oder weniger „tiefsinnig" begründete) Auffassung, das Christentum sei die notwendige Voraussetzung für den Gebrauch oder die Entstehung der Mehrstimmigkeit gewesen, — also, sagen wir, für die Anwendung anderer Zusammenklänge als die Oktave, verbunden mit einer Unterscheidung dieser Zusammenklänge. Andere haben hier wieder in die „nordische" Kerbe geschlagen (auch ich bin, wie gesagt, hierin nicht unschuldig, hoffe aber, bei Gelegenheit und in Anknüpfung an das Ordinale von Siena meine Schuld wieder gutzumachen). — Auch was die Mehrstimmigkeit betrifft, scheint mir eine gewisse Tendenz in die Erscheinung getreten zu sein, die darauf ausging, die Existenz eines solchen Dings in der Antike zu leugnen, wobei man teilweise zu zweideutigen Formulierungen griff und, wenn gewisse Zeugnisse allzu deutlich sprachen, sich damit deckte, es sei damals nicht eine Mehrstimmigkeit „in unserem Sinne" gewesen (wie wenn nicht jede Epoche dem Ding ihren Sinn aufprägen würde). In diesem Zusammenhang möchte ich nur noch in Ergänzung zum Aufsatz von C. A. Moberg in der Z.f.M. (Januar 1930) und zu meinem eigenen (Philologus 86, 1930) darauf hinweisen, daß bereits J. Tzetzes, l. c. 99, die wichtige Stelle aus Pseudo-Longinus *Περὶ ὕψους* 28, 1 als Zeugnis für die antike Mehrstimmigkeit angeführt hat. — Bezüglich der Mehrstimmigkeit hat man nun gerade nicht nach dem Orient geschielt (weil man

seit Fétis im Bann der nordischen These stand), und man hat sogar den Gedanken abgewehrt durch den Hinweis auf das Fehlen der Mehrstimmigkeit in der heutigen arabischen Musik. Sieht man aber eine Stelle wie die aus dem „Hagiopolites", die Vincent l. c. 260 zitiert (vgl. Tzetzes, l. c. 99f.), so kann man sich kaum der Schlußfolgerung entziehen, daß in Byzanz der Gebrauch von Zusammenklängen — und zwar Konsonanzen und Dissonanzen — bekannt war. Hier müssen wir auch des Zusatzes gedenken, den die als Zeugnis „vergleichender Musikbetrachtung" so wertvolle Stelle aus einem wohl italienischen Musiktheoretiker in Florenz Laur. Ashb. 1051 f. 93 (wohl vom Anfang des 14. Jahrhunderts) und Berlin Mus. th. 1597 f. 7' (15. Jahrhundert) in der letzteren Version aufweist (vgl. M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II, 1935, 61, sowie Atti del III. congresso internazionale di musica, Firenze 1938, 1940, 54f.). Hier die beiden Versionen (wie man sieht, unterscheidet sich die letztere von der ersteren außer durch die Erwähnung der Mehrstimmigkeit dadurch, daß hier wohl eher *levioribus* und *levibus* als *lenioribus* und *lenibus* zu lesen sein dürfte, was aber auch auf einer falschen Lesung beruhen könnte; bezeichnend ist ferner die Ersetzung von *mediterrannee* durch *meridionales*):

Florenz

De diversis gentibus, quod
variis utuntur modulationibus

Sciendum quoque est quia
sicut diverse gentes, ita etiam
diversis modis utuntur
et variis cantibus delectantur.
Omnes enim orientales gentes
lenioribus modis et quasi
femineis cantibus gaudere noscuntur.
Occidentales vero asperis
et fractis cantilene saltibus
pascuntur,

ut ille
per planitiem, iste per aspera
montium juga ferri videantur.
Mediterrannee autem gentes
nec nimis asperis nec nimis lenibus
modulationibus oblectantur,
sed quadam modulatione habita
ex utraque parte temperatus
efficitur cantus,
ut nec femineas
resonent blanditias
nec barbaricis vexantur asperitatibus.

Berlin

Notandum quod
sicut diverse sunt gentes, ita etiam
diversis utuntur tonis modisque
et variis cantibus delectantur.
Omnes nempe orientales gentes
levioribus modis sive
tonis delectantur.
Occidentales vero gentes asperioribus
et fractis cantilenis et saltibus
utuntur, et compositis cantibus
plus orientalibus,
quia scilicet (?) illi (?) orientales
per planitiem, isti vero per aspera
montium juga ferri videntur.
Meridionales vero gentes
nec nimis asperis nec nimis lenibus
modulationibus utuntur et oblectantur,
sed quadam modulatione habita
ex utraque parte temperata
cantum suum efficiunt,
ita tamen ut nec femineas
h . . . (?) sonare blanditias
nec barbaricis vexantur asperitatibus.

* * *

Wir werden gleich sehen, daß die Orgel, dieses Produkt des hellenistischen Alexandrien, noch im 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung in dem zum mindesten stark hellenisierten Antiochien ein Requisit des sozialen, sogar des Straßenlebens war.

In der Abhandlung von E. Buhle, Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters (1903), fand ich S. 56 den Hinweis auf eine Erwähnung der *Hydraula* in einem Gedicht von Isaac von Antiochien († 460), das in deutscher Übersetzung von G. Bickell in dem Bande „Ausgewählte Gedichte der syrischen Kirchenväter" (1872) der „Bibliothek der Kirchenväter" steht. In der Tat fand ich das Gedicht dort S. 164ff. Bezüglich des Verfassers entnahm ich A. Baumstarks „Geschichte der syrischen Literatur" S. 63ff., daß der um 460 in Antiochien gestorbene Isaac aus Amida = Diarbekir am Tigris stammte und in seiner Jugend die Säkularspiele in Rom 404 gesehen, ja dieselben in Dichtungen verherrlicht hatte; bei A. Baumstark, Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten, fand ich S. 54 den Vorbehalt, daß der Name Isaac mehrere syrische Dichter deckt und die unter diesem Namen überlieferten Dichtungen noch zu sortieren sind. Es ist das

Gedicht „Über das Nachtwachen in Antiochien und darüber, daß es gut ist, den Herrn zu preisen" (lateinisch: *Carmen de vigiliis Antiochenis et de eo, quod bonum est confiteri domino*; im folgenden Zitat füge ich der deutschen Übersetzung einige Ausdrücke aus der lateinischen desselben Bickell in dessen Ausgabe „S. Isaaci Antiocheni . . . Opera omnia" I, 1873, 295ff. ein).

Am Anfang wird Antiochien als „jene herrliche Griechenstadt" bezeichnet (wir dürfen uns hier wohl auch dessen erinnern, daß in Antiochien seit Commodus Olympische Spiele stattfanden). Dann lesen wir, der Dichter habe sich dorthin begeben „im Dezember, welcher den Bewohnern durch Musik den Schlaf zu rauben pflegt. Da hörte ich in jeder Nacht den Ton der Zithern, Orgeln und Sackpfeifen (*symphoniarum*) vor den Palästen der Vornehmen erklingen . . . der jubelnde Klang der Hörner . . . Die ganze Stadt glich einer Festhalle; durch den Gesang und das Spiel, welches in ihr erscholl, war die Nacht wie in Tag verwandelt. Alle erdachten oder erlernten Melodien von allerlei Art, damit sich ein jeder durch seine Stimme und durch seinen Gesang ergötzen könne. Der Mund der bukolischen Sänger wetteiferte mit den Zithern, und die Stimme der Tragöden suchte die Harfen (*lyras*) zu überbieten. Dieser Monat . . . frischte die Erinnerung an die Rangunterschiede in der Stadt wieder auf" — bei den Saturnalien hatten die Standesunterschiede aufzuhören —; „denn in keiner seiner Nächte hörte die Musik auf unter den Fenstern der Richter und an den Türen der Vornehmen. In jeder Nacht wurden die Instrumente gleich Musikkörpern aufgestellt. Nur wenig fehlt der Orgel daran, daß sie ein Mensch sei. Nur durch die Fähigkeit vernunftbegabter Rede übertrifft der Mensch die Zither. Die musikalischen Instrumente gleichen Menschen, welchen Vernunft und Sprache fehlt; und doch lassen sie ihre Saiten zusammenzwängen (*coarctantur*), als ob sie zu sprechen verlangten. Wenn sie von Vernunftwesen gespielt werden, so geht ein Schein von Vernunft und Rede auf sie selbst über . . . So beeifern sich jene Armen, vor den Palästen der Reichen zu musizieren, und halten eine anstrengende Nachtwache ab, um die Übermütigen zu verherrlichen. Die Zunge verbündet sich mit der Flöte (*ambuba*) und die Lippen mit der Orgel, damit der aus dem Munde vieler kommende Gesang harmonisch geeint, wie der eines einzigen Menschen, empordringe (*ita ut concentus utrobique latens conjunctus et unitus in altum ascendat*). Die Orgel hebt durch ihre gewaltige Stimme (*sustentat alto sono*) die schwächeren (*tenues*) Stimmen der Sänger und verbündet sich mit ihnen, um ihre Melodie bis zur Höhe der Türme (*palatiorum*) hinaufschallen zu lassen. Das von Natur stumme Instrument wirkt zusammen mit den vernünftigen Wesen, um deren Stimme in weite Ferne hinaus hörbar zu machen. Wunderbar war die süße Harmonie (*harmonia*), die ich dort hörte."

Dann erzählt der Dichter, wie er in einer Nacht durch Orgelklang geweckt wird. Sie erheben sich zum Nachtoffizium, und es trifft gerade auf Ps. 91 „Es ist gut, den Herrn zu preisen". Der Dichter wendet sich hier gegen die, die die Menschen preisen. Er meint, es sei die göttliche Gnade, die den Menschen die Psalmen bereitstellte, „um die verächtlichen Melodien zu vertreiben, um . . . auszustoßen jene verderblichen Lieder, welche die ruhenden Sinne zur Unkeuschheit . . . aufwecken. Die Harfe Davids bot sich mir dar". Und sie kam zur rechten Zeit. „Denn der süße Klang der Orgel hatte auch meinen Sinn an sich gezogen und dadurch die Saiten meiner Geistesharfe erschlafft." Während der Dichter nun den 91. Psalm rezitiert, legt er ihn aus; die malerische Einleitung seines Gedichts war die Folie zu seiner Psalmauslegung.

Der ersten Erwähnung der Orgel in diesem Gedicht fügt Bickell in seiner deutschen Ausgabe die Notiz bei, daß im Original das Wort *hydraula* stehe, doch meine der Dichter trotzdem nicht die Wasserorgel, sondern die pneumatische, wie sich aus zwei anderen Stellen in seinen Gedichten ergebe, wo die Hydraulis eingehend beschrieben werde.

Wie sollte ich nun jene zwei anderen Stellen beschaffen? Auch in der Neuausgabe jener deutschen Auslese, die S. Landersdorfer 1913, gleichfalls im Rahmen der „Bibliothek der Kirchenväter", unter dem Titel „Ausgewählte Schriften der syrischen Dichter" herausgab und in der unser Gedicht S. 110ff. steht, war auf jene beiden Stellen nur in derselben unbestimmten Form verwiesen. In der oben erwähnten syrisch-lateinischen Ausgabe von Bickell, die unbeendet geblieben ist (I 1873, II 1877), fand ich sie nicht; und die offenbar diese ergänzende Ausgabe von P. Bedjan, Isaac Antiochenus, Homiliae I (1903), enthält nur den mir unverständlichen syrischen Text. Auch bei H. G. Farmer, The organ of the ancients from eastern sources (1931), der S. 48—50 das Gedicht über das Nachtwachen in Antiochien

zitiert, sind jene anderen Stellen nicht erwähnt. Ich wandte mich also an Herrn Professor Baumstark in Bonn, der die beiden Stellen eben in dieser Ausgabe von Bedjan S. 487f. und 489f. nachwies; und später hatte ich den Vorzug, von Herrn Professor A. Rücker in Münster eine möglichst wortgetreue Übersetzung davon mit Erläuterungen zu erhalten. Den beiden Herren, und besonders dem letzteren, sei hier mein herzlicher Dank ausgesprochen.

Wie man gleich sehen wird, stehen die beiden Stellen in einem und demselben Gedicht, und zwar ist es (wie wohl auch unser erstes Gedicht) ein Memra (Predigt oder Homilie in Versform, wie deren schon der hl. Ephrem viele verfaßte). Es ist das 39. Memra in Bedjans Ausgabe, und es handelt von den Einsiedlern oder Reklusen, ja es wendet sich sogar an diese. Ihnen (ich zitiere die Erläuterungen des verehrten Kollegen) will der Verfasser „in verschiedenen Bildern klarmachen, daß auch sonst in Natur und Menschenwerk der Zwang, Druck, Unterwerfung allerlei Gutes und Schönes schafft; so wird der Wind bei der Orgel gepreßt und muß sich allerlei gefallen lassen, um zum Ton zu werden; so dann auch bei den aufgespannten und angeschlagenen Saiten der Kithara und beim Atem des Menschen, der zu Sprache und Gesang wird, wenn er sich disziplinieren läßt. Die oft etwas verhüllenden oder aus anderen Kategorien genommenen Worte erklären sich daraus, erleichtern aber die Übersetzung nicht".

Hier nun die mir von Herrn Rücker zur Verfügung gestellte Übersetzung. Sie beginnt von S. 487, Z. 5, der syrischen Ausgabe.

„Ein Gleichnis vom Winde möchte ich bilden für deine Abgeschlossenheit,
denn gemischt und verbunden ist in beiden Wunderbares und Leid zugleich.
Siehe, wie der Wind eingefangen und künstlich eingeschlossen wird;
es bearbeitet ihn die Hydraulis, und etwas Größeres macht sie aus ihm.
Nachdem er eingeschlossen wurde, tritt er als Sänger in die Instrumente ein,
und er, der klanglos war, wird zum lieblichen Sänger vervollkommnet.
Aus kleinen Muscheln (*conchae*) singt er angenehme Töne,
und in engen Spalten kleidet er sich in tönende Gewänder.
Sobald er eingetreten ist, duckt er sich wieder und gebiert in den Rohrpfeifen (*âbuba*) entzückende Klänge;
er führt ihn (den Klang) mit sich, tritt heraus und zerstreut ihn, im Raume sich verbreitend und einherziehend.
Durch die Zusammenpressung erhält er Süßigkeit; sobald er frei wird, zerstreut er ihn (den Klang);
nachdem er gebändigt wurde, wurde er schön; gelangt er in den Raum, wird er für nichts geachtet.
Das Zusammenpressen der Gefäße (am Rande: Schläuche) hilft ihm, daß seine schwache Stimme stark wird,
und wenn er an das Erz gestoßen wird, gibt er ihm die Stimme des Gesanges.
Wenn er erschüttert wird durch die Windungen des Instrumentes, in das er sich ergießt,
(S. 488) klagt er und ruft in den Rohrpfeifen und ergötzt die Menge der Zuschauer.
So werden auch die Leiden der Einsiedler von den Engeln als Gesang angesehen,
und die Klagen von ihrem Leiden sind Psalmen für die Geister.
Siehe, wie auch den Wind, wenn er aus dem Instrument, in dem er zum Sänger wurde, herausgeht,
der Klang, den er in der Rohrpfeife erhalten hat, nur kurze Zeit begleitet;
So bleibt auch nur einen Augenblick der heilige Zustand
in dem, der seine Abgeschlossenheit aufgibt und hin- und herirrt, und es schwinden seine Tugenden.
Wenn der Wind in den engen Röhren gezüchtigt wird,
ruft seine Stimme und klagt und wandelt sich zum Jubel für die Freien (Vornehmen?);
Ein enger Raum wird ihm zuteil; gelangt er ins Weite, dann zerstreut er ihn (den Klang),
denn der breite und weite (bequeme) Weg führt zum Verderben, wie geschrieben steht.
Das ist das Geheimnis des Eingeschlossenen (Einsiedlers): solange er eingeschlossen ist, wird er reich,
und wenn er nachläßt und irgend umherwandelt, läßt seine Tugend infolge des Verirrens nach.
Wie der Klang nachläßt und weggeht (sich trennt) vom Winde außerhalb des Instruments,
so trennt sich die Tugend vom Umherirrenden, der zu Falle kommt.

Seufzer des Windes ist also die Musik und sein Murren und Klagen die Gesänge;
wie auch die Seufzer der Märtyrer zum Gesange werden in ihrer Gesamtheit.
Ihr Seufzen ist sehr süß, wie das Seufzen des Windes in den Höhlungen;
und wie die Saiten der Kithara, die mit Murren einen Ton geben.
(S. 489) Unsern Herrn spannte man auf dem Holze aus wie die Saite auf der Kithara;
und sein Rufen und sein Seufzen und sein Leiden wurde zum Gesang unter allen Völkern.
Auch die Saiten auf der Kithara erklingen schön, sobald sie angespannt sind;
wenn sie die Hand (andere Hs.: der Finger) anschlägt, seufzen sie und gelangen zum Tönen.
Auch der Atem, überallhin ausgestoßen, ist ohne Nutzen (Frucht) für das Singen,
er geht aber daran (= er kann) singen zu lernen, aber sobald er umherschweift, versagt seine Lehre (= vergißt er, was er gelernt hat).
Wenn er umherschweift, ist sein Laut gering; geht er aber daran sich zu sammeln, wird er sprechend;
und wenn er sich gehen läßt und in die Luft hinausgeht, vernichtet er die Frucht seines Gesanges.
Die Zerstreuung, mit der er hinausgeschickt wird, raubt seinen lieblichen Genuß;
wenn er gewann durch die Zusammenpressung (wörtlich: durch den engen Ort), löst die Entspannung seine Vorzüge auf.
Ganz bewundernswert ist dieser Künstler der Hydraulis,
diese Schöpfung des Intellekts, der ersann, ganz Neues zu schaffen.
Nicht wie ein Bildner (Bildhauer, Maler) ist er, der Geschaffenes nachmacht,
(vielmehr) wie ein Schöpfer seines Werkes ist er, der aus seinem Geiste schafft und aufbaut.
Der Bildner erdichtet keine Bilder, die er nicht gesehen hat,
die von Vögeln, Tieren und Menschen schöpft sein Wissen aus.
Dieser aber bildet aus seinem Denken heraus sein Instrument wie ein Schöpfer;
einen jenem ähnlichen Geist zeigt er, der verwandt ist mit dem des Schöpfers.
Er läßt Töne hervorquellen aus dem Schoße der Röhren,
er sendet seine Kinder auf dem Winde aus, und sie kehren zum Instrument nicht mehr zurück.
Er gießt hinein in die Gefäße den Wind von gleichmäßiger Art,
und wie auf einer Töpferscheibe bearbeitet er ihn, und er kommt in mannigfachen Formen heraus;
Wie mit vielen Händen formt er ihn zu Stimmen der Töne,
und aus gewöhnlichen gleichmäßigen Blasen macht er dich alle Töne hören.
Er bildet die Töne ohne Feuer, Genüsse ohne Aufwand. —
Lasset uns die Sache damit abschließen, und sprechen wir von dem, was sie uns abbildet."

Die hier ausgedrückte Bewunderung für den scharfsinnigen Künstler, der das Instrument schuf, erinnert an die bekannten Worte von Tertullian (De anima, PL. II 710) über diese *portentosissima Archimedis munificentia*, die Wasserorgel, die, wie der menschliche Körper, in ihrer Vielheit doch ein einheitlicher Bau ist, wobei die Seele verglichen wird mit dem Orgelwind *qui illic de tormento aquae anhelat . . ., substantia quidem solidus, opera vero divisus* (vgl. auch R. Hildebrandt, Rhetorische Hydraulik, im Philologus, LXV).

Doch ist noch eine speziellere Parallele festzustellen. Denn der physikalisch-akustische Grundgedanke unseres Gedichts findet sich auch bei Ephrem, siehe S. Ephraims prose refutations of Mani, Marcion and Bardaisan, transcribed . . . by C. W. Mitchell (syrisch und englisch, Band II, 1921). Hier beginnt auf S. I „A discourse made by . . . Ephraim against the discourse which is called of Domnus, which was composed by Bardaisan against the Platonists", und darin lesen wir S. XVI: „But that thou mayest learn well how tubes concentrate scattered things and propel them, consider also the fire-hoses (σίφωνες) . . . consider moreover a trumpet, and see that the voice which in us was weak and, when it went forth from us, wandered (i. e. was dissipated), as soon as its wandering motions are concentrated in the trumpet, observe how far the concentration of that voice carries; again, make an experiment . . . if thou openest thy mouth wide and criest, thy voice wanders and is weak; but if thou compressest thy lips a little . . . thy voice is concentrated and increases, especially if thou art looking downward and not upward" (Anspielung auf die christliche Demut?). S. XVII: „Consider again that he who blows a flute or he who utters cries with a mouth that inhales and exhales the air, (does so) in order that the air may be a vehicle for that voice or the flute-blowing; for the air is a vehicle for everything."

Es wäre möglich, daß der Verfasser unseres Gedichts die Anregung zu seinem Vergleich aus Ephrem gezogen hat. Charakteristisch aber bleibt ein Unterschied: Ephrem, dessen Tätigkeit sich in Nisibis und Edessa (Urfa), also im syrischen Hinterland abspielte, spricht nicht von jenem komplizierten Produkt der hellenistischen Kultur, der Orgel, die er wohl nie gesehen hat, sondern von der einfachen Trompete. Man könnte dies auch dadurch erklären wollen, daß Ephrems Abhandlung die ältere ist. Aber die andere Erklärung ist näherliegend. Denn wenn Antiochien beispielsweise in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts die Orgel so ausgiebig kannte, wird es sie auch früher gekannt haben.

Technisch muß uns hauptsächlich die Frage interessieren, ob die in unserem zweiten Gedicht beschriebene (also wohl auch die im Gedicht über das Nachtwachen erwähnte) Hydraulis (im Syrischen *Hydraula*) noch eine Wasserorgel war (wie es den bekannten Beschreibungen von Hero und Vitruv entspricht), oder ob wir darunter, entsprechend der Annahme von G. Bickell, eine Orgel vom anderen Typus verstehen müssen (auf den tatsächlich die Bezeichnung „Hydraulis" dem Wortsinn zuwider manchmal angewandt worden ist).

Der Unterschied von hydraulischer und nichthydraulischer Orgel ist nur, daß im ersteren Fall das Wasser unter atmosphärischem Druck als Regulator für den Druck des Windes dient (also eine ähnliche Funktion erfüllt, wie auf heutigen Orgelbälgen die Gewichte), während im anderen Fall der Winddruck zunächst ohne ausgleichenden Regulator bleibt (also das primitivere Instrument!). Bei der hydraulischen Orgel pumpt man an Zylindern aus Metall, die zu einem Teil mit Wasser gefüllt sind (das bekannte Bild aus dem Utrechter Psalter), bei der anderen preßt man Bälge zusammen (und zwar in jener Zeit wohl meist Paare von Keilbälgen, siehe Theodosius-Obelisk in Konstantinopel, abgebildet z. B. bei H. Degering, Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit, 1905). Falls nun mit den Blasen am Ende unseres Textes Blasen auf dem Wasser gemeint sind, müssen wir an die Wasserorgel denken (die Blasen, die durch den Druck auf das Wasser entstehen, haben teilweise zur Annahme geführt, die Wasserorgel sei durch kochendes Wasser angetrieben worden, vgl. Wilhelm von Malmesbury, De gestis regum Anglorum, ed. W. Stubbs, I, 1887, 196 über Gerbert von Reims). Solange dies nicht sicher ist — und es erscheint sehr zweifelhaft —, werden wir auf Grund des Zusammenpressens der Gefäße (am Rand „Schläuche") eher an die Orgel mit Bälgen denken. Letzteres ist auch deswegen plausibler, weil jene auf den Straßen aufgestellten Instrumente eine verhältnismäßig leichte Bauart haben mußten, und die beiden Wasserbehälter bedeuteten immerhin eine Belastung.

* * *

Im Anschluß daran noch ein paar Lesefrüchte aus der syrisch-lateinischen Isaac-Ausgabe von Bickell. I 85ff. steht ein *Carmen de avi illa quae Antiochiae Trishagion cantavit*, und hier die merkwürdige Erzählung über den Gesang jenes Vogels (S. 97 bis 99): *Audivi cantum oris ejus, voci humanae simillimum, quo crucifixo . . . Trishagion occinebat; miratus sum sonum lyrae ejus trino modo canentem et cantilenis pro verbis fidem proclamantem; „Sanctus, sanctus deus" . . . „Sanctus, sanctus deus" ter cecinit . . . „Sanctus, sanctus deus" ter jubilavit vox citharae ejus.*

Hier ergibt sich eine bemerkenswerte Parallele zu dem, was wir aus dem Zeremonienwerk Kaiser Konstantins VII. († 959) über die Betätigung der Orgel, dieses byzantinischen Zirkus- und Hofinstruments, erfahren (*De ceremoniis aulae byzantinae*, erschienen in der Bonner Ausgabe und neuerdings in der — leider noch nicht vollständig vorliegenden — Ausgabe von A. Vogt). Hier lesen wir S. 315: *τρισαγιάζοντος τοῦ ὀργάνου λέγουσιν οἱ κράκται „τρισάγιε, βοήθησον τοὺς δεσπότας"* usw., ebenso S. 324 und 327. Es ist das einzige Mal, daß in Konstantins Zeremonienwerk nicht nur das Spiel der Orgel, sondern auch was sie spielt, erwähnt wird, und

es ist ausgerechnet das Trishagion (was aber nicht hindert, daß das Spiel im Hippodrom erklang).

Es scheint also, daß es einem Bedürfnis entsprach, gerade die Melodie des Trishagion auf Orgeln und mechanischen Musikinstrumenten erklingen zu hören, wie ja auch bei uns die Leierkästen ihre ausgesprochenen Sympathien haben, — aber Sympathien anderer Art. Einen Fingerzeig gibt uns vielleicht eine andere Stelle in demselben syrischen Gedicht (S. 89): *Digitus tuus vivus pulsavit illam vocem ejus, qua trino modo cecinit, ut hoc modo contemptum . . . in idola . . . monstraret, sicut tres pueri Babylone.* Demnach schleudert der musikalische Vogel dem Heidentum das Trishagion verachtungsvoll entgegen. Man mochte eine Genugtuung darin finden, den Ruf, mit dem man sich in Zeiten der Verfolgung gestärkt hatte, nun denjenigen Instrumenten aufzuprägen, die den Gipfel hellenistischer Erfindungskunst darstellten und von denen wenigstens die Orgel durch ihre Verwendung im Zirkus antichristlich belastet war. So ist vielleicht die Freude über den Sieg der Kirche das Motiv, das zu einem der ältesten bezeugten Fälle des „sekundär instrumentalen" Vortrags einer Gesangsmelodie geführt hat.

Mir scheint in der Tat, daß wir diesen antiochenischen Vogel als mechanisches Musikinstrument anzusehen haben. Man könnte zunächst auch an einen abgerichteten wirklichen Vogel, z. B. einen Papagei, denken, doch ergibt sich aus dem Ausdruck *cantilenis pro verbis*, daß die Melodie die Worte nur ersetzte und suggerierte (auch der Ausdruck *jubilavit*, der hier anscheinend äquivalent für *cecinit* steht, deutet eher auf Gesang ohne Text). Daß die Melodie aber dem Hörer die Worte so stark suggerierte, setzt voraus, daß das Trishagion mindestens so bekannt war, wie in unseren Zeiten das „O du lieber Augustin". Die auffallende Berührung zwischen dem antiochenischen Vogel und der byzantinischen Orgel läßt uns daran denken, daß zu allen Zeiten die mechanischen Musikinstrumente mit der Orgel eng verknüpft gewesen sind. In der Tat hat man sich in Byzanz auch mit dem Problem des mechanischen Instruments beschäftigt; dies zeigt der Baum des Kaisers Theophilus mit den singenden Vögeln und der Thron mit den brüllenden Löwen, — Instrumente, die von Liutprand von Cremona und den byzantinischen Chronisten mehrfach erwähnt werden (dann begegnen uns künstliche singende Vögel auch im Abendland, s. A. Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger I^2, 1889, 96ff.).

Bei Isaac finden wir ferner II 109ff. ein Gedicht mit dem Titel *De verbo quodam poetae saecularis.* Hier lesen wir S. 111: *Audivi poetam saecularem qui magnificabat virginitatem . . . quodam . . . die percepi adolescentem haec cantantem: Utinam quis me destructum reaedificare et denuo virginem facere posset.* S. 117 ein musikalisch groß gesehenes Bild: *In duobus cacuminibus montium constituti erant citharoedi filiae Abraham, . . . Moyses in monte Sinai et Balaam in monte Moab; aer tonitribus cantabat ei . . . Balaam cecinit de longinquo, Moyses jubilavit de propinquo . . . Moyses erat fistula aurea, Balaam calami quassati, sed cantus utriusque aequi valoris erat, quia idem spiritus in utroque canebat.* Hier scheint das *jubilare* dem *canere* gegenübergestellt zu sein, und der Verfasser könnte also meinen, daß einer mit Text gesungenen Phrase des einen Chors ein Melisma des anderen antwortet (wobei zu überlegen wäre, ob die Worte „æqui valoris" nicht außer auf die geistliche Inspiriertheit auch

auf das Musikalische zu beziehen sein und auf Melodiegleichheit deuten könnten); und daß dies eine für ihn naheliegende Vorstellung ist, könnte wiederum interessante musikgeschichtliche Perspektiven eröffnen.

* * *

Die Geschichte dieses hellenistischen Musikinstruments, der Orgel, scheint in Syrien früher zu versanden als in Byzanz (vgl. A. Gastoué in der Revue de Musicologie, X. année, 1926, S. 96 — wo allerdings der Aufsatz von E. Wiedemann und F. Hauser im Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaften und Technik VIII, 1918, übersehen ist — und H. G. Farmer, l. c. 47 und 52f.), und in Byzanz früher als im Abendlande (vgl. den 5. Abschnitt meiner separat erscheinenden Abhandlung über das Zeremonienwerk Konstantins), — so daß, als im 17. Jahrhundert die Orgel im moskowitischen Reich bei Hofe und in den Häusern der Bojaren aufzutreten begann, sie nicht aus dem griechischen Osten, sondern aus dem Westen kam.

Hier sei dieses interessante Thema, die Geschichte der Orgel im Orient, nicht weiter verfolgt, denn ohnedies würde meine Beschäftigung mit dem Gegenstand bald auf ein „natürliches Hindernis", meine Unkenntnis der orientalischen Sprachen stoßen (und die in der gelehrten Welt so seltenen Orientalisten darf man doch auch nicht bei jeder Gelegenheit inkommodieren). Ich möchte nur daran erinnern, daß bereits E. Wiedemann diesem Thema (wie auch der arabischen Musiktheorie) in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Naturwissenschaften" einige gründliche Studien gewidmet hat (Beiträge V in den Sitzungsberichten der Physikalisch-Medizinischen Sozietät Erlangen 36, VI in 38, XI in 39, LXVI in 54, dazu die oben zitierte Abhandlung von Wiedemann und Hauser), wozu dann das genannte Buch von H. G. Farmer kam. Das letztere Buch, das unzweifelhaft seine Verdienste hat, vertritt indessen, wie auch die übrigen Schriften des Verfassers, wieder eine andere Nuance der eingangs charakterisierten „orientalischen" Tendenz in der Musikgeschichte: die arabische (siehe insbesondere S. 150ff.), diejenige, die dazu neigt, Unerklärtes in der abendländischen Entwicklung auf arabische Einflüsse zurückzuführen; und auch hier ist diese Tendenz damit verknüpft, daß Lücken der ältesten abendländischen Überlieferung nicht genügend in Rechnung gestellt werden und das Wenige, das in dieser Hinsicht doch vorhanden ist, nicht voll ausgenützt erscheint.

Ich möchte hier darauf aufmerksam machen, daß man auch im Abendland noch im 7. Jahrhundert bezüglich der Orgel denselben Standpunkt einnahm, wie in Byzanz (hier vertritt ihn insbesondere das Zeremonienwerk des Kaisers Konstantin in 10. Jahrhundert) und in der christlichen Antike, d. h., daß man sie als profanes Instrument ansah (wie bekannt, bedeutet der Satz *Cantantibus organis Caecilia domino decantabat* aus der Legende, auf Grund dessen man die Heilige zur Patronin der Orgel gemacht hat, eigentlich umgekehrt, daß sie sich bei der von ihren Eltern angeordneten heidnischen Hochzeitsfeier durch den Klang dieses weltlichen Instruments, der Orgel in ihrem Gebet nicht beirren ließ).

Dabei muß ich leider auf zwei alte Notizen von mir zurückgreifen, die über die Erwähnung der Orgel beim Angelsachsen Aldhelm am Ende des 7. Jahrhunderts (in einem Aufsatz über das Organum, Z. f. Mw. VIII 321f.) und die über den Terminus *organista* (Acta musicol. VII, 1935, 159f.). Die in der ersteren ausgesprochene Meinung, Aldhelm habe die Orgel nur aus der Literatur gekannt, revozierte ich in der letzteren, indem ich aber aufrechterhielt, Aldhelm kenne die Orgel noch nicht als kirchliches Instrument.

Hierzu muß ich nunmehr eine Stelle in der Columban-Vita von Jonas (geschrieben etwa 641) fügen, die zwar schon von Muratori in seinen Antiquitates Italicae medii aevi II 357 zitiert wurde (vgl. Rerum Hibernicarum scriptores veteres IV, 1826, 157), die aber noch immer nicht als Zeugnis für die Existenz der Orgel anerkannt wird. In der rhetorisch etwas komplizierten Einleitung zu dieser Vita wendet sich der Verfasser (Acta sanctorum ordinis S. Benedicti, Saec. II, 1733, 3) an die beiden Äbte, denen er das Werk widmet: was er nicht schön genug gesagt habe, mögen sie durch den ihnen eigenen Schmuck verschönern, auf daß der Leser, indem er nach dem Werk greift, nicht seine, wie durch einen Dornstrauch verletzte Hand wieder zurückziehe; allerdings könne man denen, die so sehr auf den Schmuck der Rede erpicht sind, entgegenhalten, daß ein schiffbrüchiger Matrose, der in erschöpftem Zustand ans Land gespült wird, mangels eines anderen Haltes auch nach einem Dornstrauch greife, — daß der Gaumen des reichen Mannes, dem alle Leckerbissen zur Verfügung stehen, oft nach bäurischer Speise begehre, — und daß oft Leute, deren Ohr durch das Melos (ich lese melo, nicht melos) jeglicher Art Musik, der Orgel, des Psalteriums, der Kithara gesättigt ist, ihr Gehör der Melodie der weichen Hirtenflöte zuwenden. Es ist kaum zu bezweifeln, daß die Orgel auch hier als Werkzeug des Luxus, der weltlichen Freude dasteht.

Nun kann man allerdings schwanken, ob man dieses Zeugnis dem irischen oder dem italienischen Kulturkreis zuweisen soll: der Verfasser schreibt über einen irischen Heiligen in einer irischen Klostergründung, aber in Oberitalien, und von hier stammt er selbst. Jedenfalls scheint mir damit die Existenz — ich möchte sagen: die Weiterexistenz — der Orgel im Abendland vor der Karolingerzeit genügend bezeugt.

Der irische Kulturkreis scheint dann derjenige zu sein, aus dem die älteste Angabe über die kirchliche Verwendung der Orgel erhalten ist. Ich entnahm dem Werk von F. E. Warren, The liturgy and ritual of the Celtic church, 1881, 126, daß die Annales Ultoniensis zum Jahr 814 eine *direptio organorum ecclesie Clooncrene* erwähnen. In der später erschienenen Ausgabe der Annals of Ulster (I, herausgegeben von W. M. Hennessy, 1887) fand ich allerdings auf S. 305, eben zum Jahr 814, nur „the plundering of Cluain-Cremha (jetzt Clooncraff), and the killing of a man therein, by the men of Breifni and the Sil-Cathail". Aber in der alten Sammlung Rerum Hibernicarum scriptores veteres IV (1826), wo die Annales Ultonienses nach einer anderen Quelle ediert sind, findet sich S. 199, zum Jahre 814, jene Fassung: *direptio organorum ecclesie Clooncrene, et jugulatio hominis intra ecclesiam, ab incolis Brehai.* Man kann sich fragen, ob, wenn wirklich Irland zuerst der Verführung nachgab, das klangprächtige Instrument trotz des Verbots der alten Väter der Kirche einzuverleiben, dies nicht dadurch zu erklären ist, daß Irland als das „Land ohne Märtyrer" weniger als andere in die Lage kam, sich der Mitwirkung der Orgel bei den Zirkusspielen mit ihren Christenmartyrien zu erinnern.

Bezüglich Englands, für das Irland in so manchem wegweisend gewesen ist, liegen dann im 10. Jahrhundert Zeugnisse über die kirchliche Verwendung der Orgel vor: in den Dunstan-Viten von Osbern und von Wilhelm von Malmesbury (siehe W. Stubbs, Memorials of S. Dunstan, 1874, S. 78, 257 und 301f., wobei S. 256 hervorgehoben ist, der hl. Dunstan habe bei irischen Lehrern studiert), sowie im bekannten Gedicht von Wolstan von Winchester, in dem mir besonders bemerkenswert scheint, daß an der großen Orgel in Winchester zwei „Brüder" saßen, von denen jeder sein „Alphabet" regierte, — was an die bekannte Darstellung in dem auf eine alexandrinische Vorlage zurückgehenden „Utrecht-Psalter" denken läßt.

In einer anderen englischen Schilderung, die aus dem 11. Jahrhundert stammt, erscheint der Orgelklang bereits mit einer gewissen Heiligkeit umkleidet, und doch ist es vor allem die schwelgerische Schilderung der Klangpracht, die uns darin beeindruckt. Es handelt sich um eine Stelle aus der Prosafassung des angelsächsischen Dialogs von Salomon und Saturn (herausgegeben von J. M. Kemble, 1848, S. 151f.). Dieser Dialog geht (vgl. A. von Vincenti, Die altenglischen Dialoge von Salomon und Saturn, I, 1904, 58ff.) hauptsächlich darauf aus, die Überlegenheit der christlichen Religion über die heidnisch-germanische einem Publikum vor Augen zu führen, das offenbar noch einen gewissen Hang zur letzteren bekundete. Die erstere wird durch das Pater noster personifiziert, dem lauter bewundernswerte Züge zugeschrieben werden: es hat goldene Finger, davon jeder dreißigtausendmal länger als die ganze Erde; seine Augen sind zwölftausendmal glänzender als die Erde, auch wenn diese mit den glänzendsten Lilienblüten bedeckt wäre und jedes Blatt 12 Sonnen und jede Blüte 12 Monde hätte; sein Herz ist zwölftausendmal herrlicher als die 7 Himmel über uns; seine Stimme ist lauter als der Donner; wollte man die gesamte menschliche Rasse und alle Tiere auf einem Berg versammeln, und wären dort außerdem alle die versammelt, denen der Himmel oder die Hölle oder die Erde das Leben gab, und hielte jeder von denen, die sprechen können, und von denen, die nicht sprechen können, eine goldene Trompete am Mund, und hätte jede dieser Trompeten 12 Töne, und wäre von diesen 12 Tönen jeder höher als der Himmel und tiefer als die Hölle (zu dieser überschwenglichen Klangcharakteristik, die in ihrer Art an die Vorstellung von der Sphärenharmonie erinnert, vgl. die Stelle aus einer irischen Legende, die E. O'Curry, On the manners and customs of the ancient Irish III, 1873, 308 zitiert: Gabriel soll auf dem Horn und der Trompete blasen, bis er durch die 7 Himmel hindurch gehört wird), — dann würde doch die goldene Orgel jenes heiligen Gesanges sie alle übertönen und unhörbar machen (unsere Stelle ist zum Teil im Anglosaxon Dictionary von Bosworth-Toller sub v. ofer-hleoðrian und im Supplement dazu sub v. hleoðor zitiert).

Über die historischen Beziehungen, die etwa zwischen der byzantinischen Orgel und der im irisch-angelsächsischen Kreis auftretenden, der fränkisch-karolingischen und der im südfranzösisch-spätantiken Kreis bezeugten bestanden haben könnten, wollen wir unser Urteil lieber aufsparen. Doch da in der erwähnten Notiz in den Acta VII 159f. davon die Rede ist, daß das Wort organista vom 11. Jahrhundert an in der Bedeutung von Organum-Sänger und erst im späteren Mittelalter im Sinne von „Organist" vorkommt, möchte ich noch erwähnen, daß der älteste Beleg für den Gebrauch des Wortes im letzteren Sinn vielleicht bei Dante, De vulgari eloquentia II 8 zu finden ist (*tibicen vel organista vel citharoedus*).

Heinrich Valentin Beck, ein zu Unrecht vergessener Meister der Tonkunst?

Von Werner Menke, Nürnberg

In meiner Arbeit: „Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns, Überlieferung und Zeitfolge“[1] schrieb ich über die 1911 in München verfaßte Dissertation von Bodo Wolf: „Heinrich Valentin Beck, ein vergessener Meister der Tonkunst“, in einer Anmerkung[2]: „Diese Dissertation ist völlig gegenstandslos, da alle Beck zugeschriebenen Werke von Telemann komponiert sind.“

Dieser scharfe Angriff gegen Wolf bedarf einer Begründung, die den Rahmen meiner Telemann-Abhandlung überschritten hätte. Wie notwendig eine gründliche chronologische und thematische Arbeit über Telemann und ganz allgemein über die Kantatenkomponisten des 18. Jahrhunderts ist, zeigt kaum ein Fall besser wie dieser; war es doch vor gar nicht langer Zeit möglich, eine ganze Dissertation auf Grund einer noch dazu späteren Aufschrift auf Stimmen und der Vergleichsmöglichkeit mit nur einem verbürgten eigenschriftlichen Werke unter falscher Voraussetzung zu schreiben. Ich führe im folgenden die betreffenden Stellen der Wolfschen Dissertation wörtlich an:

„. . . Auf sämtlichen Umschlägen, welche die Stimmen der sechs Kantaten (von Beck) einhüllen, findet sich zwar von Beck selbst geschrieben eine Angabe, die seine Autorschaft bestätigt; jedesmal aber ist der Name Becks von einer späteren Hand durchstrichen und durch Telemanns Namen ersetzt.

Diese spätere Korrektur ist falsch; zweifellos sind diese sechs Kantaten von Beck. Und zwar aus folgenden Gründen:

Erstens:

Wäre Telemann der Komponist der Kantaten, so hätten wir es, da die in dem Umschlag befindlichen Stimmen von Becks Hand geschrieben sind, mit sechs Kopien Telemannscher Kantaten zu tun. Das ist an sich nichts Unmögliches, da wir eine ganze Reihe Telemannscher Kantaten besitzen, die von Beck kopiert worden sind. Auf den Umschlägen dieser letzteren findet sich aber entweder der Name Telemanns, oder es fehlt überhaupt jede Autorenangabe. Wenn wir nun in unserem Falle sechs Umschläge vor uns haben, auf denen Beck als Autor sich angibt, so müßten wir die unsinnige Schlußfolgerung ziehen, daß Beck zufälligerweise die sechs Telemannschen Kantaten auch seinerseits komponiert und zum Einschlagen seiner Kopien der Telemannschen Kantaten die Umschläge seiner eigenen Kompositionen benutzt hätte. Diese Erklärung ist aber ebenso unnatürlich wie falsch.

Zweitens:

Für die in Frage kommenden Kantaten ist ein anzunehmendes Original von Telemanns Hand nicht zu finden; hingegen können wir leicht zu andern, wirklichen Kopien Becks die zugehörigen Originale nachweisen.

Drittens:

(In einer: „Ich schicke mich zu meinem Ende“ wiederholt sich Beck angeblich [die Stelle wird in Wolfs Diss. gebracht] mit „Daran ist erschienen“ . . .)

Fünftens:

Der Kenner Telemannscher Kunst wird beim Studium der sechs Kantaten sofort konstatieren, daß uns in ihnen ein ganz anderer Geist als der Telemanns entgegentritt. Die sechs Kantaten sind viel zu großzügig und ernst gestaltet und viel zu wenig auf den Affekt hin gearbeitet, als daß sie den Experimentierkünstler Telemann zum Komponisten haben könnten, der selbst in seinen besten Werken immer mehr ‚Künsteler‘ als ‚Künstler‘ gewesen ist.“

---

[1] Bärenreiterverlag, Kassel 1942.
[2] Nr. 6, S. 5.

Dazu ist folgendes zu sagen:

Zu I. Wie folgende Vergleiche mit an anderen Orten gelegenen zeitgenössischen Kopien und folgende Argumente eindeutig beweisen, handelt es sich in mindestens fünf von sechs Fällen um Kopien Telemannscher Kantaten, und zwar aus den verschiedensten Jahrgängen. Wenn auch Wolf die uns offenstehenden Forschungsergebnisse und eine chronologische Übersicht des Telemannschen Schaffens noch nicht zur Verfügung standen, so ist es doch verwunderlich, daß er auf die Tatsache hin, daß „wir eine ganze Reihe Telemannscher Kantaten besitzen, die von Beck kopiert sind", sich diese betreffenden kopierten Kantaten nicht einmal näher angesehen hat. Es ist auf den ersten Blick nämlich festzustellen, daß die Kantaten in unmittelbarster Nähe (also einen Sonntag vor oder nach diesen, Beck zugeschriebenen) nicht nur gleichen Textaufbau, sondern auch gleiche musikalische Ausdrucksform haben. Sind nun diese anderen Werke Telemanns, warum soll dann dieses eine von Beck sein?

Wie diese falsch beschrifteten Umschläge zu den Telemannschen Kantaten kommen, wird wohl ein Rätsel bleiben. Es ist auch ziemlich gleichgültig für unsere Forschung.

Die Telemann von Wolf streitig gemachten Kantaten stammen aus mehreren verschiedenen, noch dazu aus Hamburger Kantatenjahrgängen. Telemann schickte nur, wie ich in meiner Arbeit nachgewiesen habe[1], in seltenen Fällen seine Autographen, meist wurden sie in Kopie geschickt (später auch in Drucken) und dann in Hamburg von dem jeweiligen Kantor in Stimmen kopiert. Selten wurden zu dieser Arbeit Kopisten hinzugezogen.

Damit sind wir schon zu III gekommen.

Ein Vergleich der strittigen Kantaten mit den zum Vergleich herangezogenen Abschriften der Telemann-Musik ergab folgendes:

Beck 2: Miser. Dom.: Der Herr ist mein Hirte ... stammt aus dem Hamburger Jahrgange 1722. Sie findet sich in Hamburg im Textdruck erstmalig am 3. Pfingsttag vor der Predigt und wurde öfter (so an einem Miser.-Dom.-Sonntage) wieder aufgeführt. Als solche Kantate ging sie dann in alle Lande. Die zum Vergleich herangezogene Kopie in Leipzig (Sign.: III. 2. 178/36) ist in einem Sammelbande des vollständigen Hamburger Jahrgangs enthalten. Es ist also nicht einzusehen, daß eine von den in Leipzig sogar fälschlicherweise als Autographen angezeigten, ausgezeichnet und sehr einheitlich (von einer Hand) angefertigten Kopien ausgerechnet eine Musik von Beck sein sollte. Hinzu kommt, daß in der von Wolf als Autograph Becks bezeichneten Partitur (die in Handschrift mit jener ominösen Aufschrift auf den Stimmumschlägen eindeutig übereinstimmt) über der Organozeile zu lesen ist: „Das Original stund in *A*.", so also, wie die Leipziger Kopie richtig notiert ist. Doch vorerst weiter:

Beck 7: 4. Advent: Wer ist aber, der die Welt überwindet.
Auch hier liegt der Fall gleich. Der Hamburger Textband verzeichnet den Text zu dieser Musik erstmalig am 4. Advent 1722 vor der Predigt. Von diesem Hamburger Jahrgang liegt außer in Frankfurt auch noch eine ganz ausgezeichnete und ebenso einheitliche Kopie in Goldbach bei Gotha. Hier ist aber die vorliegende Musik als von Telemann verfaßt verzeichnet. Auch hier sprechen alle äußeren, besonders die handschriftlichen Argumente gegen Wolf.

Beck 1: II. Weihn.: Daran ist erschienen die Liebe Gottes.
Der zum Vergleich herangezogene Berliner Sammelband (Preuß. Staatsb. Sign. Mus. Ms. 21728/5) enthält eine ganze Reihe von Kantaten des Hamburger Jahrgangs 1722. Einheitliche Handschrift bestätigt diesen Befund. Wir finden auch richtig unter dem 2. Weihnachtstag 1722 vor der Predigt diesen Text vor. Und neben dieser Berliner Kopie ist auch noch in dem soeben erwähnten Goldbacher Material eine vollkommen gleichlautende Kopie zu finden. Hinzu kommt, daß die Berliner Handschriften alle aus Hamburger Quelle (Poelchau) oder von Georg Michael Telemann überliefert sind.

---

[1] a. a. O., S. 3ff.

Dadurch wird also auch das dritte Wolfsche Argument widerlegt, das den Beweis auf Grund von Themenparallelen (die wirklich leicht in der Zeit zu finden sind) antreten will.

Beck 6: 2. n. Epiphan: So du freiest, sündigest du nicht.

Genau wie bei der vorigen Kantate ist in Berlin ein Sammelband Kantaten im Zusammenhang aus dem Telemannschen Jahrgang Hamburg 1723 überliefert, dessen Herkommen aus Hamburg nachzuweisen ist. Genau wie vorher ist die im Hamburger Textbuch 2. n. Epiphanias vor der Predigt stehende Kantate in Anlage, Form und Ausarbeitung den übrigen dieses Jahrganges gleich, so daß es nicht glaubhaft erscheint, daß der betreffende Hamburger Kopist zwischen all den Telemann-Kantaten plötzlich eine Musik von Beck abgeschrieben haben sollte.

Beck 4: I. Ostertag: Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig.

Der Hamburger Jahrgang von 1725, in dem die Kantate am 1. Ostertag nach der Predigt vorkommt, ist außer in Frankfurt auch in einigen Exemplaren unter den Brüsseler Kopien. In Brüssel ist in allen Fällen bei den Kopien dieses Jahrgangs die gleiche Handschrift festzustellen. Da das Brüsseler Material nachweislich zum größten Teil (in diesem Falle mit Sicherheit) aus Mecklenburg stammt, die dortigen Kantoren aber sehr viel zusammenhängende Jahrgänge Telemanns kopierten, ist eine Verbindung mit Frankfurt auf keinen Fall gegeben. Die musikalische Analyse der übrigen Kantaten des Hamburger Jahrgangs im Vergleich mit dieser bestätigt die Vermutung, daß es sich um eine Musik Telemanns handelt.

Beck 5: Jubilate: In der Welt habet ihr Angst.

Im Hamburger Textband von 1728 nach der Predigt findet sich der gleiche Text. Leider ist aber eine zweite Kopie neben der vorliegenden nicht zu finden, wie denn der Jahrgang größtenteils verloren ist.

Die wenigen erhaltenen Kantaten lassen aber im Vergleich mit dieser vorliegenden Kopie den Schluß zu, daß aller Wahrscheinlichkeit nach auch diese Musik nichts weiter als eine Telemannsche Kantate darstellt.

Zusammenfassend kann man folgendes feststellen:

Wolf hat wahllos aus verschiedenen Telemann-Jahrgängen Kantaten herausgenommen, die durch Zufall oder mit bewußter Absicht zur Täuschung die Aufschrift Becks tragen. Indes hat in allen Fällen bereits ein Zeitgenosse und Becks Nachfolger im Amt diese Unrichtigkeit bemerkt und korrigiert. Bleibt uns nur noch auf Grund der oben angeführten Vergleiche die Feststellung, daß es sich in keinem Falle um Becks, sondern in allen Fällen um Telemanns Musik handelt. Da Telemann die Kantaten in Hamburg schrieb und sie von dort meistens in Kopie nach Frankfurt schickte, entfällt der Einwand Wolfs, daß in den meisten Fällen von der Kopie auch noch ein Autograph zu finden sei. Selbst wenn (was ich bezweifeln möchte) es sich in vorliegendem Falle um die Handschrift Becks handelt, so hat eben Beck die laut Vertrag zu liefernde Musik für seinen Kirchendienst verwandt.

Wichtig erscheint mir folgende Feststellung: Die von Wolf als „Autograph Beck“ bezeichnete Handschrift taucht neben der völlig sicheren Kopistenhandschrift vom Beginn Telemannscher Frankfurter Tätigkeit als sehr ähnliche Handschrift bereits 1719 auf (siehe Mus. Ffm. 1500) und bleibt dann viele Jahre neben der von mir Kopist „A“ genannten Handschrift. Es ist oft gar nicht zu unterscheiden, welcher Kopist hier am Werk war, und es ist sogar eine Blutsverwandtschaft (Vater und Sohn?) anzunehmen. Jedenfalls ist es ein Kopist und kein Kantor, denn die Kantorenhand sieht im allgemeinen anders aus (siehe Handschrift Königs usf.). Da Valentin Beck erst ab 1738 in Frankfurt war, übernahm er also die bereits vorhandenen Telemannschen Kantaten. Auffallend ist das Fehlen der Textbücher, in denen der Komponist genannt sein würde. Beck mag das also in vielen Fällen zu seinen Gunsten offengelassen haben. Soviel steht fest, daß alle Lobeshymnen,

die Wolf auf Beck anstimmt, uneingeschränkt auf Telemann als den wirklichen Komponisten dieser Kantaten übergehen müssen.

Wolf hatte das Bestreben, Herrn Kapellmeister Valentin Beck auch einiges Können nachzuweisen. In der Beschreibung Telemannscher Werke und ihrer zeitlichen Einordnung sind auch noch einige andere Versehen vorgekommen. So muß hier die „Leipziger Musikgeschichte" von Arnold Schering erwähnt werden, wo zweimal mit Unrecht eine Jahreszahl genannt ist, die ein völlig schiefes Bild geben muß. Es ist immerhin noch möglich, daß das von Kantor C. F. Becker der Leipziger Stadtbibliothek vermachte Notenmaterial teilweise zur Neukirche gehört hat. Die Telemann-Musik, die Schering dort anführt, ist aber trotz der „Kriterien" aus dem Druckjahrgang von 1733 (!), also aus Telemanns fruchtbarster Zeit. Aus der gleichen Zeit stammt das von Schering mit der Jahreszahl 1704 versehene Stück. Die Handschrift, in der die meisten Telemann-Stücke der Leipziger Bibliothek geschrieben sind und die mit „C. G. S." signiert, stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das dritte von Schering angeführte Beispiel betrifft nicht, wie dort behauptet, einen Auszug aus einer Oper, sondern ist eine Solokantate, eine Kunstform, deren sich Telemann in seiner Eisenacher und Frankfurter Zeit mit Erfolg bediente. Auch hier können wir an Hand der Handschriften heute meist die Entstehungszeiten feststellen. Der von Schering (S. 196) ebenfalls angeführte Jahrgang Kantaten der Thomasschule stammt aus Telemanns Frankfurter Zeit. Auch hier also das gleiche Bild. Auf Grund irgendwelcher Kriterien werden Schlüsse gezogen, die sich als auf schwachen Füßen stehend erweisen, die dem Verfasser — wie im Falle Wolfs — zum Verhängnis werden und eine ganze Arbeit wertlos machen können. Andererseits beweisen die angeführten Fälle jedoch auch, wie notwendig eine Chronologie bei Telemann war und wie notwendig eine solche bei den vielen Kantatenkomponisten des 18. Jahrhunderts noch ist.

Orgelbauten im Zeitzer und Naumburger Dom

Von Walter Haacke, Naumburg

Die Erschließung der Quellen über den mitteldeutschen Orgelbau ist vielfach in Angriff genommen worden. Ein Gesamtüberblick wird erst in Jahren möglich sein. Die vorliegende Forschung soll einen neuen Beitrag liefern, dessen gesonderte Veröffentlichung gerechtfertigt erscheint, da er Namen wie Esaias Beck, Georg Koch und Compenius, Heinrich d. J. und Ludwig, betrifft.

I.

Die Orgel im Dom zu Zeitz von 1583/84

Die erhaltenen Akten[1] behandeln den Umbau eines älteren Werkes durch Georg Koch in den Jahren 1583/84 und die Reparatur der Orgel durch Heinrich Compenius 1631.

Dem Abschluß eines „Gedinges" mit Georg Koch geht sein vorläufiges Angebot an das Zeitzer DC (= Domcapitel) voran. Daraus ist folgende Stelle bemerkenswert:

> „Was ich Georg Koch Mitt dem Ehrwirdigen Herren Holler von wegen des Altten wercks im Thum gehandelt habe. Als nemlich die altte laden wiederumb ganghafft zu machenn. Mit samptt ein Newen Clauir, vnndt die Blaßbelg zu bessern wo es von nötten ist.
>
> Dieweill ich aber befinde, das die altte laden gantz vndt gar nicht tuglich, auch die gantz volkomlich Clauir nicht kan hienein gebracht werdenn. Sondernn gar ein Newe laden machen muß. So war es Schad, ds nichtt Mehr stimmen solten hienein gebracht werden als nemlich
>
> principal — Cimbel — Mixtur
>
> Dieweil nuhn ein solch herlich principal vorhanden Als eines möchtt befunden werden, So wer es Mein Radt ds man diese Nachfolgende Stimwerck hiennein möchtt bringen. Nemlich . . ."

Die Fortsetzung wiederholt sich im „Gedingzettell", der weiter unten mitgeteilt wird.

Da einstweilen über das Baujahr der alten Orgel Daten nicht bekanntgeworden sind, ist man versucht auf ein recht frühes zu schließen. Denn der Umfang der Klaviere, der hier erweitert werden soll, möchte doch ein geringerer gewesen sein, als der der Naumburger Domorgel von 1568, an der eine Erweiterung erst 1739, von den Ansprüchen des 18. Jahrhunderts gefordert, vorgenommen wurde[2]. Wir stellen ferner fest, daß Koch die Arbeit seines Vorgängers neidlos einzuschätzen vermochte, wie die Bemerkung über das Prinzipal zeigt.

Ein weiteres Schreiben Kochs, als „Geding zettell weg der Orgell Ao. 83" bezeichnet, lautet auszugsweise folgendermaßen:

---

[1] Akten der Stiftsprokuratur Zeitz, O Nr. 2.

[2] Siehe S. 217.

„Gegenn die Herren Eines Ehrwirdigen Capittels Alhier, Erbiette ich Georg Koch Orgelmacher vonn Glauchaw mich hiermitt, Ihr alttes wergk auff folgende weiß vnndt Maßen wo ferne Ihre Ehrw. lust vndt lieb darzu habenn zu renouiren.

Mitt Einen Newen Rundell, Auff ieder Seitten mitt einer Spitzenn, Mitt einen vollkömlichen Clauir vndt pedall wellenbredtt acht Spanbelgen, vndt hernach gesetzten Stimwergk so darein kommen sollen

Principal	Zimbell
Grob gedacktt	Gembßhörner
Grobe Quintatena	Grobe Flachfletten
Grobe Octaua	Tremulant
Grobe Quint	posaunen inß pedall
Mixtur	paurflötten inß pedall“

In der Fortsetzung wird abgemacht, daß das DC Holz stellt und die Maler und Schnitzer bezahlt, falls „Rundell vndt Spitzen auff beyden Seittenn, welches das werck zierett“ gewünscht werden. Koch wird vom Datum bis Ostern selbdritt zu tun haben und erbittet ein geheiztes Losament. Zinn, Blei, Draht und Gesellen will er selbst schaffen und annehmen. Als Honorar werden 350 Thaler vereinbart bei einer Garantie von sechs Jahren. Äußerste Redlichkeit wird versprochen. „Den Tag S Katherine des 83 Jhares georg koch orgelmacher von glauchau diß mein Eygenn handt.“

Gemessen an dem Honorar, das Esaias Beck 1569 in Naumburg erhielt (300 Taler bei 22 Stimmen) und 1582 in Greiffenberg (200 Taler bei 18 Stimmen) forderte[1], erscheint der Preis für Zeitz reichlich hoch. Da sich Weiteres über die Disposition auch aus späteren Quellen nicht ermitteln ließ, muß dahinstehen, ob wir sie vollständig vor uns haben oder nur, soweit sie von dem Umbau betroffen worden ist.

Besonders erfreulich ist dagegen, daß ausführliche Angaben über die Gestaltung des zugleich mit dem Werk untergegangenen Orgelgehäuses erhalten sind: vom Orgelbauer ein „Muster des orgell wercks Ao 83“ (siehe Abbildung), sowie die Kontrakte mit Schnitzer und Maler.

Der Voranschlag zu dem mit dem Schnitzer und Tischler Paulus Cornianus aus Halle geschlossenen Vertrag vom 19. Juni 1584 lautet also:

„Verzeichnuß des Schnitzwercks so an das Orgell Werck soll gemachet werdenn, Erstlich das gespreng vor das pfeiffwerck, welche mitt den flugeln verdeckt wirdt, wenn das Werck zu ist, sindt 10 Stück 5 oben vndt 5 vnden, die Obern 5 Stück sollen gemachet werdenn mitt engellnn vonn allerley Seyttenspielen, die mitt laubwerck vndt gewechsen sollen umbfangen sein, die andern 5 Stück vor den pfeiffen sollen gemacht werden mitt laubwerck, vnndt vndergemengtenn possen von Engeln oder kindtlein.

Ferner soll gemachet werdenn oben auff die Thürme. Auff den Mittleren der Adler, welchen Adler S.peter vndt paull auff beyden Seytten sollen haltten, vndt Ihr Schüllssell vndt schwerdtt vor deme Adler vbereinander schliessen, Auff den andern Thurm zur rechten Seytten, soll gemachett werden das gantz Churfürstliche Wappen mitt seiner Zugehörung Als Schildt vndt Helmdeckenn, auff den dritten Thurm eines Ehrwirdigen Capittels Wappen vndt in die 2 feldt zwischen diesen dreyen Thurmen 2 gespreng von Laubwerck vndt Engeln mitt drometten oder posaunen.

Ferner soll gemachett werden vnder die Außladung der gesimssen vnderhalb des pfeiffwercks 5 tragstein die da sollen von Bildern (oder angesichte) + (Randbewerkung: + sein

[1] Siehe S. 215.

welche die Außladungen der gesimssenn tragenn sollen) die sich vndenauß in ein laubwerck verlieren sollen, welche dem Werck ein herlich Ansehen geben werden, & Ferner soll geschnitzet werden auff die 4 Runde Seulen welche neben den Clauir sindt gesetzet worden Corintische Capitteell,

Zu diesem Schnitzwerck soll mir ein Ehrwirdigk Capitell 30 lindene bretter die da tüglich dazu sein vorschaffen Darvon beger ich 50 Taler ohne allen vberschlag dann iche daran woll verdienen kan, auch bin erbottig solche zu machen das ein Ehrwirdig Capitell ein genügen vndt gefallen dorann habenn soll &

paulus Corbianus Discher
gesell
von Hall in Sachsen"

Aus dem Kontrakt des DC mit Lucas Ebhart, „Mhaler vnd Bürger auch zu Zeitz", vom 15. Juni 1584 ist bemerkenswert:

„. . . den Adeler aber gantz vergolden" . . . „Das gesprenge vor den pfeiffen oben vnd vor der lade auch glantz, mit feingolde vergolden. doch was bilder sindt, sol weis, als Alabasterstein poliert werdenn, was von gewechs oder fruchten daran geschnitzt, werden mit Jhren gebührenden vnd zu ghörigen farben vnd etzlichs weis poliert vnd angestrichen . . ."

„Die Seulen marmorstein farben gemacht. Das Geheuse an der Orgel mit grauwergk vnd einem gutten blawen grunde. Ferner sol ehr an die flügel Jnwendigk zur rechten die Historien vom Schifflein vnd wie S. Petrus vfm Mehr gehet, da Jhm der Her Christus die handt reichet. Vnd vf den andern flugel zur lincken seitte S. Pauli bekerunge, beides mit feinen landtschafften vnd anderm gezierde von schönen Oelfarben mhalen."

„Auswendigk" sollen die Wappen der Stiftsherren gemalt werden, „am Stuel" „schöne Biblische Historien", die noch genannt werden sollen. Die „Rose oben am gewelbe" einfassen. „das gitter vfm Stuel vmb die Orgel mit grüner farbe vnd die Knöpfe etzliche daran vergoldet, lustigk anstreichen". Als Lohn werden „70 fl in muntz" nebst „3 oder 4 thr Tranckgeld den Gesellen" vereinbart.

Der Plan, nach dem die Wappen der Domherren an der Orgel verteilt werden sollen, liegt bei. Er stammt vermutlich aus der Feder des Scholasticus Philipp Holler. Unter den Namen der Kanoniker ist zu erwähnen: „Joannes Ernestus Lutherus, Canon.", ein Enkel des Reformators. Holler hat sich der Ausgestaltung des Orgelwerkes, die wir als recht prächtig ersonnen anerkennen müssen, besonders angenommen.

Aus den Akten erfahren wir ferner, daß die Orgel am 18. Januar 1585 abgenommen und nach Tilgung einiger kleiner Mängel als eine wohlgelungene Arbeit angesprochen worden ist. In „Des Orgelmachers Kundschafft" bestätigt das DC Koch seine Zufriedenheit. Allerdings meldet bald darauf[1] „Bastian der organist"[2] in zehn Punkten erstaunliche Mängel wie „6. das das gantze Werck durchauß falsch ist", „8. das gar offt das Clauir stecken bleibtt", „10. das die posaunen gantz kindisch, vnd ds werck mehr vnscheinbar machenn als ziehren". Seine Anwürfe werden durch die beigefügte Bemerkung des DC abgefertigt: „Ist dieser Bast. do es dem andern organisten vorgehalten mitt diesenn seinen angetzogenen Mangelln nicht befundenn, sondern es sich anders befunden vnd richtig. *odium fuit.*"

[1] Undatiertes Aktenstück.

[2] In einer Quittung von 1591 heißt er „Bastian Schonger Organist der Stiffts Kirchen Zeitz" (Akten der Stiftsprokuratur Zeitz, O. Nr. 5). Außer ihm erscheinen noch „Geörg Welle Stiffts Organist" 1625 und Stiftsorganist Wolff Eysentrautt von 1645—1657 in den Akten.

Eine Abschrift der „Kundschafft“, die Bürgermeister und Ratmannen der Stadt Schmölln b. Altenburg „dem Erbaren vnd kunstreichen georgen kochen orgellmachern vnd burgern zu glauchau Schonnebergischer Herschafft daselbsten vnderthanen“ am 20. März 1583 mit auf den Weg geben, äußert eitel Zufriedenheit mit der durch ihn in der Stadt- und Pfarrkirche erbauten und von erfahrenen Organisten geprüften Orgel.

Von der Reparatur des Werkes durch Heinrich Compenius berichtet eine Eingabe des DC vom 21. Februar 1631 an den Administrator des Stifts, den Kurfürsten von Sachsen. Die betreffende Stelle lautet:

„. . . vndt hierbey vnvermeldet nicht laßen können, daß, nach deme die Orgel in der Schloß Kirchen dermaßen baufellig, daß sie nothwendig hatt reficiret werden müßen. Alß haben wier daß Werck vor die Handt genommen auch, Gott lob, zue einen zierlichen stande vndt Clange durch Heinricum Compenium Orgelmachern von Halla bringen laßen, Inmaßen den gedachter Orgelmacher ahnitzo in voller arbeitt, vndt in wenig wochen gar fertigk, vndt von vnß ihme pro labore et studio 950.fl. bewilliget worden, dahero wir auch solcheß dem H. Landtrichtern Andreae Döringen vermelden vndt bitten laßen, daß von Hülff vndt Straffgeldern vnß schleunigst die mittel gegeben werden möchten, dadurch wir dem Orgellmacher daß jenige, so wier versprochen, endtrichten laßen könten, wier befinden aber daß andere vnß vorgezogen, vndt dahero wir, die wier sonsten kein eintzig mittel zu solcher refection haben, nicht allein an vnsern credit merklich gehindert, sondern da wir dem Orgelmacher nicht einhalten würden, daß Werck zu vnsern höchsten schimpff vndt der Kirchen deformiret gantz vndt gar vnverfertiget liegen bleiben,

Gelanget dorümb ahn E.Churf.Durchl. vnser vnterthänigstes vndt hochfleißiges bitten, daß E.Churf.Durchl. in genaden dem Landt Richter H. Andreae Döringen ahnbefehlen laßen wolten, daß er von den straff vndt hülffgeldern ohne einigen respect vndt abzugk, dem Orgelmacher wegen seines noch hinderstelligen restes befriedigen, . . .“

Da Heinrich Compenius d. J. am 22. September 1631 gestorben ist[1], ist die Reparatur der Zeitzer Domorgel seine letzte nachgewiesene Arbeit.

Als Herzog Moritz von Sachsen-Zeitz 1663 den Dom als Schloßkirche mit einer völlig neuen Inneneinrichtung versehen ließ, ist das Werk Georg Kochs dem Neubau eines ungenannten Orgelbauers gewichen[2]. Heinrich Schütz wirkt als Gutachter: er läßt gegenüberliegende Emporen am Eingang des hohen Chors schaffen und darauf je ein selbständiges Werk anlegen. Die Gehäuse beider Orgeln stehen noch heute. Eines birgt die Ruinen des alten Pfeifwerks, in das andere hat man ein Großharmonium gebaut, das mit seinem widrig sentimentalen Klang eine Stätte entweiht, wo die herrlichen Alterswerke des eisgrauen Seniors der deutschen Musikanten einst ertönten.

II.

Die acht Orgelbauten des Naumburger Doms

Eine Urkunde vom 28. März 1427[3] erwähnt den Namen des Organisten Johannes Paulus als Inhaber des Altars St. Hedwig und die Stiftung von 300 Gulden rheinisch zur Vollendung des vierten Domturmes *vel novis organis faciendis*. Über

---

[1] Vgl. Th. Schneider, Die Orgelbauerfamilie Compenius. Arch. f. Musikforsch., Jg. II, Heft 1 (1937), S. 12. [2] Vgl. H. J. Moser, Heinrich Schütz (1936), S. 192, und E. H. Müller, H. Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften (1931), S. 277ff. [3] Urkunden des Domstifts Naumburg, Nr. 606.

die Einrichtung des vorher bestehenden (I), sowie über die des 1427 zu errichtenden Orgelwerks (II) ist nichts weiter bekannt. In den Rechnungsbüchern der Stiftsfabrik[1], die ab 1483 erhalten sind, ist 1483 und 1486—1489 die Besoldung des Organisten aufgeführt. 1496 werden ausgezahlt *vj* gr. *nouos Domino Joachimo organiste* stonefeddern vnnd drahte *ad reformandum organum.* 1517—1530 erhält der Organist Michael Poppe die Jahresbesoldung von 60 fl. In einem Briefe des Weißenfelser Rates[2] an das DC vom 14. November 1521 wird „meyster paull der Orgelmacher" erwähnt. Das DC möge ihm Zeit lassen, „damit das wergk alhie furgang haben mochte". Vielleicht hat Meister Paul Verhandlungen mit dem DC gepflogen wegen Reparatur der Naumburger Domorgel und konnte wegen seiner Beschäftigung in Weißenfels diese nicht gleich ausführen. 1532 wird bei einem großen Brand die Orgel beschädigt[3]. Wahrscheinlich ist die Orgel des Georgenklosters an ihre Stelle als dritter Orgelbau im Dom (III) getreten. Wir hören aus dem Kaufvertrag zwischen dem Abt Thomas und dem DC vom Dienstag nach Laetare 1533[4], daß „die Orgeln mit ihren Belghen wie sie gestanden" verkauft wurden. Der Plural erklärt sich wohl aus dem Vorhandensein eines Rückpositives. Dieses Werk wirkte im Jahre 1542 bei dem Festgottesdienst zur Einführung des ersten evangelischen Bischofs Nikolaus v. Amsdorf in Gegenwart Luthers mit.

Unter Führung des Domdechanten Peter von Naumarck (1551—1576) entschließt sich das DC im Jahre 1568 zu einem Neubau (IV). Die alte Orgel befand sich in Form eines Schwalbennestes an der Wand des Nordostturmes im nördlichen Arm des Querhauses[5]. Der Neubau wird gleichfalls als Schwalbennest an der Wand des Südostturmes im Ostchor errichtet, und zwar von Meister Esaias Beck, Orgelmacher aus Halle[6]. Über den Bau sind erhalten: der Kontrakt mit Beck, der Kontrakt mit dem Maler Lucas Eberwein, ein Register der Ausgaben[7].

Durch Praetorius und Werckmeister ist David Beck, der Sohn des Esaias, mit seinem Orgelbau zu Grüningen 1596 berühmt geworden. Die Arbeiten des Vaters erharren einer umfassenden Würdigung. In der Literatur sind bisher folgende Daten über ihn veröffentlicht: gegen 1540 in Langenstein b. Halberstadt geboren, braunschweigischer Hoforgelbauer, Orgelbauten in Halle (St. Moritz 1569, St. Ulrich 1573), gestorben 1606 zu Halle[8]. Ferner Orgelbauten in Bitterfeld 1579 und Greiffenberg (Schles.) 1582[9].

---

[1] Akten des Domstifts, Titel XXXII, 1.

[2] Akten der Stiftsprokuratur Zeitz, O. Nr. 2.

[3] Vgl. Joh. Georg Kayser, *Antiquitates Epitaphia et Monumenta ad Descriptionem Thempli cathedralis Numburgensis collecta* 1746, S. 119 (Abschrift im Archiv des DC).

[4] Mitgeteilt bei J. M. Schamelius, Historische Beschreibung von dem ehemals berühmten Benedictiner-Klosters zu St. Georgen vor der Stadt Naumburg an der Saale ..., Naumburg 1728, S. 86/87.

[5] und [6] Vgl. Kayser, a. a. O., S. 119.

[7] Akten der Stiftsprokuratur Zeitz, O. Nr. 2.

[8] Vgl. W. Strube, Arp Schnitger und die mitteldeutsche Orgelbaukunst. Z. f. evang. Kirchenmusik, Jg. 8, Nr. 5 (1930). Leider verschweigt die Arbeit die Quellen, aus denen geschöpft wurde.

[9] Vgl. F. Hamann, Ein Orgelbauvertrag aus dem Jahre 1582. Musik u. Kirche, Jg. 3, Heft 4. Der Kontakt ist vollständig mitgeteilt.

Mit der Naumburger Domorgel von 1568 tritt ein weiteres Werk des Meisters aus dem Dunkel der Vergangenheit. Der Kontrakt lautet:

„Die Ehrwirdigen, Erenvehstenn, Gestrengenn, Hochgebornen vnnd Achtbaren, Herrn, Dechant, Senior vnnd Capitull, der Dumkirchen zur Naumburgk, haben heute Montags nach Anthonij den 19 Januarij deß 1568-Jahres, dem Erhafftigen Meister, Esaias Beckenn eine Ohrgell, wie Jhme dieselbige an Orth vnnd stelle im Thume zu setzenn angeweist, auff vorgehenden zeittlichenn gehaptenn Radt, volgender gestald zuuerferttigenn vnnd zu machenn vordinget,

Erstlichen sol ehr seinem selbist vbergebenen vorzeichnys vnd anschlage nach, solche Ohrgell bey seiner selbst kost vnnd lohne, Recht Chormessigk mit einer mittel principall, vnnd das die große pfeiffe, das vnderste c fünff ellen langk sey, darnach Zimbeln, Jttem Mixturen Acht pfeiffen starck

4 Quindets
5 Quint oder Rauschpfeiffen
6 Mittel gedackt
7 grob gedackt
8 Octaven, Solche Stimmen sollen Jns Manual vnnd Pedal zu gleiche gebraucht werdenn,
Zum Neunden Regahl Jn die Brust Jns Manuall allein,
Zum Zehenden grob gedackten paß einer Octaven grober als die principal Jns Pedall alleine,
11 Drometen paß
12 Schalmeyenn paß
13 Zimbel paß
14 Bauerflottenn paß
Inns Pedall

Weitter soll ehr Jnns Ruckpositiff vnnd Jnns Manuall alleine, allerley libliche Stimmen bringen vnnd sonderlich,

1 principall
2 Quintadena
3 Klein floet
4 Suiflott
5 gemshornerr oder spitzpfeiffenn
6 krumphornerr
7 klein Regahl, oder Singent Regahl von Messingk gemacht
8 Klingende Zimbell.

Jttem Vogelgesangk vnnd anders Jnn solchenn grossenn Ohrgelln vnnd werckenn gebreuchlich,

Vnnd das alles sol ehr bey seiner kost unnd lohnne wie oben vermeldet, bestendigk vleissigk, wohl stimmigk vnnd liblich nach der Ohrgell Kunst oder Musica, Chormessigk vnnd rechtschaffen verfertigenn, Darzu wil Jhme ein Ehrwirdig Dumcapittel alle das Jhenige, waß ehr zu verfertigunge der pfeiffen, Laden, Blaßbelgen vnnd anderen souiel Jhme Als dem meister der Ohrgell gebehrt, An Zihnne, Bley, Wiesmut, Messinge, Drahtt, leihme, leder, auch an Eichenen, lindenen Tannen, fichtenen vnd kifernen Bohlen, Brettern vnd holze, vor ... seines vbergebenen Anschlages oder sonsten zur Notturfft bedurffen wirdet, auff Jhren vnkosten anher verschaffen.

Vnnd vonn solchenn allenn sollenn Jhme für sich vnd seine gesellen, vor kost vnnd lohn, dreyhundert Taller groschen ahne gelde, Zwolff scheffel kornn Naumburgisch maß. Vnnd ein fuder scheitte gegeben werdenn, Deßgleichen eine stube vnnd Rauhm Jm Thume, darJnnen ehr seine werckstadt habe, die pfeiffen, lade Blaßbelge vnnd anders darJnne zumachen vnnd desselbigen Orths sollen Jhme Kohllen vnnd notturfftigk feuer wergk geschafft werden Desgleichen vor sich, sein weib vnd gesinde, eine freye herberge, darJnnen ehr vff seinen vnkost feuer wergk vnnd anders vorschaffen magk,

Es soll Jme auch sein geredte vnnd gezeugk Anher vnnd nach vorfertigunge dises wercks widder heim, auff der Herren des Dum Capittels vnkost gefurt werden,

So sollenn Jhme auch Jetzunder so balde von dem gedinge zu bekrefftigunge desselbigen zehen Taller groschen vor ge- ..., Vnnd an den versprochenenn Dreyhundert Tallern Apgerechnet werden, Was ehr dann fürder vber der Arbeit vonn einer Zeitt zur Anderenn, vonn dem zugesagtenn lohne bedurffenn vnnd habenn wirdt, damit sol ehr nach gelegenheit auch nicht gehindert werdenn,

Vnnd do ehr seiner vorpflichtunge vnnd zusahgunge nach dises werck bestendigk, liblich, vnndt kunstreich vorfertigenn wirdt, sollen seine gesellenn mit einem zihmlichenn tranckgelde vorsehen werdenn,

Was auch hierüber, an Schmidearbeit, auch durch Zihmerleute, Meuhrer, Mahler vnnd Tischer arbeit an dem geheuse der Ohrgell zu machen sein wirdt, hierzu will ein Ehrwirdigk Dum Capittell selbist die Meister verschaffen, Auch Jhnen diselbige arbeit verdingenn vnnd verlohnenn Treulich vnnd ungefehrlich Deß zu Urkunde, stedter vnnd Vehster halttunge, seint vber dises gedinge zweie zedeln, gleichlauts vnd einer Handschrifft villzohgenn, Außeinander geschnittenn vnd Jderen theil eine derselbigen vbergeben vnd zugesteldt, Gescheen vnd gebenn Jm Jahr vnd Tage wie oben beruhett."

Die Disposition deckt sich in ihrer Anlage völlig mit dem Rückpositiv und unter Ausfall einiger Stimmen auch im Werk und Pedal mit der Orgel zu Greiffenberg. Die Stimmenzahl (24:18) steht im Verhältnis zum Preise: 300 Taler in Naumburg, 200 Taler in Greiffenberg. Beide Werke erweisen sich als zu dem bescheideneren zweimanualigen Typ gehörig, der in Mittel- und Norddeutschland derzeit häufig anzutreffen ist.

Da die Zahl der erhaltenen Orgelgehäuse des 16. Jahrhunderts nicht groß ist, möge auch der Kontrakt über die Gestaltung des Naumburgers hier im Auszuge mitgeteilt werden:

„Die Ehrwirdigenn, Erenvehstenn, hochgebornenn vnnd achtbarenn Herren Dechant Senior vnnd Capitull der Dumkirchen zur Naumburgk habenn heute freittagk nach Jacobi Jm 1568 Jahre dem Erbarn Lucas Eberwein Mahlern von Zeitz Jtziger Zeit alhier wonhafftigk, die Neue Ohrgell Jm Duhme, volgender gestallt zu mahlen bey seiner eigenen koste, Lohn vnnd hulffe, auch mit seinem selbest golde vnnd farbenn mit vleis zu verfertigenn verdinget,

Erstlichenn sol ehr daß gesprenge oder schnitzwergk souiel man dessen allenthalbenn vor die pfeiffen auch sonsten Obenn Auff die thurme oder gesimsse der Ohrgell setzenn vnnd verfertigenn wirdt, mit seinem geschlagenenn Reihnenn golde vergulden, Auch darüber daß gantze werck an dem geheuse mit guter blauer farben vnd grauwerck, nach der Mahler Kunst artlich mahlen, vnd waß an den selben gesimssen, vnd anderen hieran zuuergulden nottigk, dorann sol ehr daß goldt nicht sparenn, sonderenn solchs zihrlich, prechtigk, vnnd also verfertigenn, wie es dises wercks ansehen vnnd notturft bedarff, ehr sich auch bey disem gedinge Jhme selbst zu Ruhm vnnd Ehrenn guttwillig zuthune erbotten hatt,

Zum Anderen, So ehr auf dem großen Rechtenn flugel der Ohrgell, wan sie auffgethann steht, Die historia Der geburt Jhesu Christi, vnnd auf dem lincken flugel der heiligenn drey konigen mitt feinen landschafften vnnd anderen gezierde, Außwendigk aber wann die flugel beide zu sein, Sol ehr vngefehr bey vier oder fünff vnnd zwantzigk der Herren des Stiffts wappen, wie Jhme dieselbigen mit Jhrenn farben Angegebenn werdenn sollenn, Mahlenn,

Zum Drittenn, die zwene flugel hinden am Ruckpositiff, wann die offen stehen, doran sol ehr machenn an dem rechtenn, die historia der verkundigung Mariæ vomm Engell gabriell, vnd an den lincken die historia Visitationis Mariæ, wann aber solche flugel zustehen, soll außwendig darauff gemahlet sein, die vbrigenn wappen, So obenn außwendigk auff den zweienn großen flugeln nicht Rauhm habenn mochtenn, Oder sonsten etwas von historien die sich dises Orths gezihmen vnnd reihmen werdenn, wie Jhme soches auch angegebenn werdenn soll,

Fernner vnten an dem Stule der Ohrgell, außwendigk herumb sollen auch wappenn oder historien Jnn die felder von hübschen vnd diesem werck zimlichen farben, gemacht werdenn, wie Jhme dan diselbigen wappen, oder historien nach gelegenheit namhafftigk auch angegebenn werdenn sollenn,

Denn bodenn vnden an solchen fuße der Ohrgell sol ehr nach gelegenheit wie ehr von dem Ohrgelmacher oder seinen hiertzu bestelltten Tischer ausgetheilet wirdt, auch mit golde, blaw vnnd grauer farbe mahlen vnd einfassen, wie sich solchs am besten vnd das es ein ansehen habe schickenn wirdt, Sonderlichenn sol ehr die Rohsenn, so uiel der dorann gemacht, es werde nuhr eine oder derselbigenn mehr, mit feinem geschlagenen golde uberguldenn,

Ehr soll auch hier uber daß gantze Corpus der Ohrgell außwendigk herumb An dem gemeuhre mit einem gesprenge oder laubwerge einfassen, Vnd nachdeme daß Corpus hoch hinauff

an daß gewelbe gehet mit einer Rohsenn einfassen vnd mahlen, Auch die gredte vff beidenn seittenn herunter, mit Stein farbe anstreichenn vnnd alß vorfertigen wie die Anderen beide gewelbe an den zweien Neuen Epithavijs Jm Duhme sein, . . ."

Welch ein reizvolles Stück muß diese Orgel gewesen sein! Als sie im Jahre 1789 abgetragen wurde, beschließt das DC, „daß die Wappen und Gemählde mit Behutsamkeit abgenommen und irgendwo in der Kirche auf eine sichere Arth aufbewahret werden"[1]. Von ihrem Verbleib ist leider keine Spur.

Aus der Baurechunng geht hervor, daß der „hallische", „Zeitzische" und „Naumburgische" Organist die Orgel abgenommen haben, daß das DC mit dem „wurtzischen Organisten" wegen Übernahme des Organistendienstes verhandelt und endlich aber Valentinus Nether aus Brandenburg dazu verpflichtet habe. Das DC erweist sich Beck gegenüber dankbar, indem es ihm neben prompter Bezahlung einen sehr empfehlenden Kundschaftsbrief aushändigt[2].

Die Betreuung des Werkes hat in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Händen eines ungenannten Orgelbauers aus Eisleben gelegen, der 1618/19 eine Reparatur ausführt, nachdem Heinrich Compenius d. J. aus Halle dem DC im Preise „zu hoch hinauß Will"[3]. Vielleicht ist die Reparatur von 1628[4] dennoch von Heinrich Compenius ausgeführt, da ihm der Domherr von Benningsen 1625 sein Wohlwollen durch Vererbung eines Stückes Garten und Keller bei der Dechanei bekundet[5]. Weiter ist die Tätigkeit des vom DC bestallten Orgelmachers Ludwig Compenius festzustellen, der 1635 die Orgel „rectificiren" soll[6]. Das von Th. Schneider mitgeteilte Exzerpt Arno Werners aus den Protokollen des DC vom 19. April 1635, Compenius solle das Werk durchsehen[7], ist nicht zu finden. Dagegen liest man über die freilich nicht orgelbauerische Tätigkeit des Ludwig Compenius, daß „die Herren schließen, weil der Orgelmacher Ludov: Compenius *roe scortationis* (Unzucht) Zweymahl pecciret, das er soll 50 fl zu rectificirung der Fenster in der Dom Kirchen zur straf geben"[8].

Von den Compenius' oder von dem Orgelbauer Joh. Georg Zippel aus Schulpforta, der die durch Blitzschlag 1691[9] verursachten Schäden im Jahre 1704 ausbesserte[10], stammt die Veränderung des Werkes, wie sie aus der bei Adlung[11] mitgeteilten Disposition hervorgeht. Mit Genugtuung liest man dort die Bemerkungen: „4. Mixtur 10fach die klingt sehr schön" und „Dies Werk ist alt; hat aber eine

---

1 Protokolle des DC vom 29. April 1789.

2 Akten des DC XXII, 24. Copiale von 1569/70.

3 Protokolle des DC vom 23. Oktober 1617, 22. Oktober und 9. November 1618, 29. November 1619.

4 Protokolle des DC vom 9. April und 20. Mai 1628.

5 Protokolle des DC vom 12. Juli 1625.

6 Protokolle des DC vom 23. Oktober 1635.

7 Vgl. Thekla Schneider, a. a. O.

8 Protokolle des DC vom 15. April 1635.

9 Vgl. Kayser, a. a. O.

10 Protokolle des DC vom 11. und 21. April, 13. Juni, 16. September, 14. November und 1. Dezember 1704.

11 Vgl. Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768 (geschrieben 1723—1728), S. 264, 265.

sehr schöne Intonation". Auch tut Adlung besondere Erwähnung zweier Arten von Tremulanten: „einen langsamen . . . mit der Schwangfeder, einen geschwinden . . . ohne dieselbe"[1].

Aus der Reihe der Organisten des 17. Jahrhunderts sei noch Georg Vintz erwähnt, der durch seine instrumentalen Tanzsuiten (1629), Messen und Motetten bekanntgeworden ist[2].

Im Jahre 1739 wird das Werk Becks modernisiert: der Orgelbauer Joh. George Molau aus Großenbrembach fügt „die ermangelnde obern claues" hinzu, d. h. er erweitert den Umfang der Manuale nach der Höhe zu, nimmt alles Pfeifwerk herunter und setzt die Orgel „in gute Intonation und richtige Temperatur"[3].

Im Jahre 1765 repariert Molau die verfallenen Bälge[4]. Ab 1768, nachdem die Orgel 200 Jahre gestanden hat, machen sich Verfallserscheinungen bemerkbar: die Orgel senkt sich. Molau vermag das Werk noch bis zum Jahre 1787 hinzuhalten[5]. In diesem Jahre wird vom DC erwogen, den Merseburger Orgelbauer Joh. Gottfried Krug, der soeben in Pforta eine neue Orgel vollendete, zur Besichtigung kommen zu lassen, um ein Gutachten für die Möglichkeit einer Herstellung oder für die Notwendigkeit eines Neubaus zu erhalten[6]. Nach längerer Verhandlung wird der Naumburger Orgelbauer Matthias Vogler mit dem Neubau (V) betraut. Die Orgel erhält einen neuen Platz hoch über dem Ostlettner (siehe Abbildung). Vogler entledigt sich seiner Aufgabe nicht zur Zufriedenheit des DC. Keines der folgenden Jahre vergeht ohne Klage über die schlechte Beschaffenheit des Werkes. 1804 entschließt man sich zu einem völligen Neubau (VI) der 1807 von Christian Friedrich Poppe aus Stadtroda mit 24 Stimmen vollendet wird. Das Werk stand bis zur großen Domrestauration in den siebziger Jahren. 1877/78 baut Friedrich Gerhardt aus Merseburg ein 43stimmiges Werk (VII) mit drei Manualen in die Turmnischen des Westchores. Dies Werk ist gleichfalls nicht zum besten gelungen. Die Funktion der Mechanik war von Anfang an durch die ungünstige Örtlichkeit stark gehemmt. 1885 wurden vom DC Gutachten von E. F. Walcker und F. Ladegast erbeten[7]. Die 1927 angelegte elektropneumatische Traktur taugt auch wenig. Durch eine weitere große Reparatur im Jahre 1930 einigermaßen in Stand gesetzt, führt das ungünstig disponierte Werk noch heute ein für die Bedeutung des Domes unrühmliches Dasein. Seit 1934 wird ein Neubau (VIII) erwogen, der nunmehr beschlossen ist und dem Dom ein würdiges Doppelwerk im Ost- und Westchor mit 67 Stimmen bringen soll.

---

[1] Adlung, a. a. O., S. 150.

[2] Vgl. Eitner, Quellenlexikon und A. Werner, Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. Saale, Arch. f. Musikforsch. 1927, Heft 4, S. 402.

[3] Protokolle des DC vom 22. Juni 1739.

[4] Protokolle des DC vom 26. April, 8. August, 23. November 1765 sowie Akten des DC XIX,13.

[5] Protokolle des DC vom 5. und 12. Dezember 1789.

[6] Protokolle des DC vom 25. und 30. April 1787.

[7] Quellen für den letzten Abschnitt sind die Protokolle des DC 1787—1863 und die Akten des DC, O. Nr. 1.

Die deutschen Psalmen und Kirchengesänge des Jobst vom Brandt

Von Hans Albrecht, Berlin

Von dem zweitjüngsten der „Heidelberger" war uns außer den Nachrichten, die aus Forsters Vorrede zum 3. Teil seiner Liedersammlung und aus der Heidelberger Immatrikulationsnotiz zu schöpfen waren, lange nichts bekannt. Erst die ergebnisreiche Biographie des Jobst vom Brandt, die neuerdings Carl Philipp Reinhardt in seiner Arbeit über „Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts"[1] geliefert hat, vermittelt uns Kenntnis seines Lebens, das ihn wie seine Heidelberger Gefährten Georg Forster und Stephan Zirler in einen Beruf abseits von Musik und Kunstausübung stellte. Sein Schaffen wurde bisher nur unter dem Gesichtspunkt seiner Zugehörigkeit zum Lemlinschen Schülerkreis und in Kenntnis der von Forster veröffentlichten Liedsätze behandelt. Daß in der Bischöflichen Bibliothek Proske zu Regensburg ein Exemplar seiner großen Sammlung „Der erste theil Geistlicher Psalmen und teutscher Kyrchengeseng . . ."[2] erhalten ist, war zwar bekannt[3], hat jedoch die Musikforschung nicht veranlaßt, diese Kompositionen einer Untersuchung zu unterziehen. Infolgedessen ist auch nicht bemerkt worden, daß dem einzig erhaltenen Exemplar ein Stimmbuch fehlt, so daß alle mehr als vierstimmigen Sätze unvollständig sind (mit Ausnahme der fünfstimmigen 2. und 3. pars der vierstimmigen Nr. 32).

Die Sammlung wurde nach dem Tode des Komponisten durch Clemens Stephani von Buchau herausgegeben und bei Hans Burger (Bürger) und Michael Mühlmarckart (Mülmarckart) in Eger gedruckt[4]. Auf die Vorrede Stephanis hat Rieß bereits hingewiesen und in knappen Sätzen ihren Inhalt wiederzugeben versucht[5]. Sie ist jedoch in vielen Einzelheiten so aufschlußreich, daß sich eine etwas eingehendere Beschäftigung mit ihr lohnt. Verfaßt in Schlackenwald am 10. Dezember 1572 als Widmung an die Witwe des Pfalzgrafen Friedrich, Dorothea von der Pfalz, enthält sie zunächst Mitteilungen über Jobst vom Brandts Kur in Eger, durch die er von schwerer Krankheit zu genesen hoffte.

Als der Edel vnd Ehrnvest Jobst von Brandt / vmb Weihnachten des 70. Jars / etliche wochen allhie zu Eger kranck gelegen / vnd sich desto lenger auff gehalten / das er verhoffet / er wolte durch den segen Gottes mit gebürlichen Artzneyen zu seinem gesundt wider kommen / Vnnd aber die Kranckheit von tag zu tag sich vermehret / Er sich auch inn den willen Gottes ergabe / vnd dahin sein Datum richtet / als wolte er durch den zeitlichen Todte von diesem Jammerthal sein hinfart nemen / Hat er mir neben andern ernstlich befohlen / die Teutschen Geistlichen von jhm gesetzten Psalmen drucken zu lassen / vnd E. F. G. vnterthenigst zu dediciren / Gegen derselben damit nach seinem Tode vnterthenigsten danckbarkeit zuerzeigen.

---

[1] Kassel 1939, S. 14—30.

[2] Vollständige Wiedergabe des Titels und Registers bei Karl Rieß, Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert, S. 102ff. Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1935.

[3] Siehe Eitner, Quellenlexikon II, S. 174, und Rieß, a. a. O.

[4] Über Stephani berichtet ausführlich Rieß, a. a. O., S. 82ff., bei ihm finden sich auch Nachrichten über Burger und Mühlmarckart, S. 114ff.

[5] a. a. O., S. 103.

Nach einer von Reinhardt[1] wiedergegebenen Aufzeichnung aus Neidstein soll Jobst vom Brandt *am 22. Januar 1570 zum Brand* gestorben sein. Da das Jahr damals allgemein von Weihnachten ab gerechnet wurde, war der Komponist also nach neuer Zeitrechnung Weihnachten 1569 in Eger. Stephani spricht nirgends davon, daß der Meister dort gestorben ist. Wenn auch aus seiner Schilderung entnommen werden könnte, daß er am Sterbelager des Freundes geweilt hat, so ist doch denkbar, daß dieser sich in der Erwartung seines Todes zuletzt noch nach Brand hat bringen lassen.

Nachdem der Herausgeber von den Wohltaten, die der verstorbene Pfalzgraf Friedrich und seine Witwe Dorothea der Familie vom Brandts erwiesen hatten, als der Ursache der Dedikation der Psalmen gesprochen und der Hoffnung Ausdruck gegeben hat, daß solche *seinen Kindern noch erzeiget würden*, betont er die für ihn anscheinend besonders bemerkenswerte Tatsache, daß Jobst sich als Adliger der Psalmenkomposition gewidmet hat.

Ich weiß sehr wol / das auch andere Singer vnd Musici / diese vnd dergleichen Teutsche Psalmen mit mancherley stimmen gesetzt / öffentlich außgehen lassen / Aber meins wissens / ist mir keiner vom Adel fürkommen / der sich solcher mühe vnterfangen. Dann solche arbeit jetz vor dem jüngsten tage so geringschetzig worden / das sich etlich Leut viel köstlicher duncken lassen / dan das sie sich einer solchen freyen kunste vnternemen solten.

Dann folgt der übliche Hinweis auf das Beispiel König Davids. Stephani fährt fort:

Demnach habe ich mit diesen durch den Druck außgegangen Psalmen / den hohen Adel ehren / vnnd andern zu lieb solcher Kunst reitzen / Besonders aber durch E. F. G. hohen namen, vnd dann auch mit offtgemelten diser Psalmen berhümbten Componisten vnd Authoris gehabten arbeit / allen aufrichtigen menschen ein verlangen vnd Christlich sehnen nach solcher Kunst machen wöllen.

In heftigen Worten wendet er sich gegen den Schwindelgeist derjenigen, die diese Kunst aus den Kirchen verbannen wollten.

Also bin ich für mein Person Jobsten von Brandt seligen / desto mehr inn den ohren gelegen / vnd jhn ermanet / das er sein gut / nützlich vnd künstlich werck / nicht mit sich ins Grab legen / vnnd vmb sonst verderben lassen / sondern allen mittheylen wolte / auff das die ehre Gottes destomehr befürdert / die Christliche Kyrche damit gezieret / auffrichtige vnd freye Junge Adelspersonen zu solcher Kunst gelocket / vnd gmeiner jugend inn den Schulen gedienet würde.

In den folgenden Abschnitten seiner Vorrede legt Stephani ein Bekenntnis zur guten, alten Kunst ab und wendet sich gegen die Neuerer.

Es kompt bey vns Teutschen schier dahin / das wir der alten / tapffern / zierlichen / vnd Geistreichen Musicen, die auff schöne / langsame / vnnd Gottselige Melodey / mit künstlichen Fugen vnd Stimmen gericht gewesen / vberdrüssig worden / vnd ein newe / frembde / den Teutschen vngepreuchliche art / mit seltzamen leufflein suchen / welche zu vnser Sprach sich gar vbel reimen.

Polemisiert Stephani hier mit dem Bewußtsein der nationalen Eigenart der deutschen Sprache gegen die italianisierende neue Kunst und ihre den Deutschen fremde Haltung, so geht er im weiteren Verlauf seiner dem Neuen feindlichen Ausführungen besonders auf satztechnische Einzelheiten ein.

Beyneben will es bey vielen Singern auch dahin kommen / das sie wider der fürgesetzten Melodey eygenschafft vnnd Natur contra rationem veri toni, Frembde / vngewönliche / vnnd vngereumbte Stimmen einfüren / welche / als verstendige Musici gründtlich zu erweisen haben / einen Gesang mehr deformirn / denn schmücken. Denn was frembt, new / vnd seltzam ist / begert vnser gegenwertige / vnd vor dem Jüngsten tage / verkehrte Welt / am allermeisten / des guten vnnd alten / wie wir augenscheinlich an dem heiligen Euangelio sehen / wirdt sie bald vberdrüssig. Solchem schedlichen

[1] a. a. O., S. 29.

fürwitz ist Jobst von Brandt hertzlich feind gewesen / hat auch all seinen fleiß dahin gewendet / das er nichts frembdes vnnd vnbrauchsames wider den thon eingefürt / Sondern gar artlich vnnd künstlich die fürgesetzte Melodey oder verum tonum, inn allen Stimmen geführet / auch mit lieblichen feinen vnnd erlesenen guten Fugis / auff einander also gericht / das sich dessen wol zu verwundern. Ich will Niemand seine Ehre entziehen / auch keinem vnbedachter weise vnziemlich Lobe zu messen / Aber das halte ich von diesen Teutschen durch Jobsten von Brandt seligen gesetzten Christlichen Psalmen, das sie wol ein Meisterstück bleiben / vnnd langsam einer folge / der jhms gleich / viel weniger zuuorthun wirdt.

Nach diesem von ehrlicher Überzeugung getragenen und in der Verehrung für den verstorbenen Freund besonders für den Herausgeber einnehmenden Zeugnis seiner Haltung kommt Stephani vor dem wieder von der Sorge um das Los der Kirchenmusik erfüllten Schluß seiner Vorrede auf die in Forsters Vorwort zum 4. Teil der Lieder erwähnten Pläne eines Bandes geistlicher Gesänge zu sprechen.

Der Achbar vnd hochgelahrte Herr Georg Forster / der Artzney Doctor vnnd bestelter Physicus zu Nürmberg / seliger gedechtnuß / vermeldet inn dem vierdten theil der Teutschen lustigen Gesellen-Lieder / Das er einmal vonn der Gsellen Musica setzen / Jnn die Kyrchen gehen / vnnd die schönen Geistreichen Psalmen / welche Jobst von Brandt / M. Caspar Othmayr / selige / vnnd andere gute Meister künstlich gemacht / inn den Druck geben / vnnd der Kyrchen damit dienen wolle / Auff das die liebe Musica an jhr recht gebürend orth / darinn sie anfengklich gewesen / wider geführet / vnnd dardurch der Allmechtige Gott gelobt und gepreist würde. Wiewol gedachter Herr Doctor / wo fern Er mit dem Todt von dieser Welt nicht abgefordert / an seinem Christlichen fürnemen / vnnd trewen fleiß nichts würde haben erwinden lassen / So ist er doch viel ehe von diesem ehlenden zu dem seligen leben hingenommen / dann Jobst von Brandt seliger sein Opus volführet / Gleichfals zuuor M. Othmayr / auch seliglich verstorben. Ob ich nun wol mit beyden Herren nicht sonders bekandt / Hab ich doch mit dem Jobsten von Brandt etliche Jhar her / als meinem insonders Gönner vnnd Junckern gute Kundtschafft gehabt / vnnd von Jhme dieser seiner Geistlichen Psalmen halben neben andern einen gewissen Befehl bekommen. Deß wegen ich mich solches Wercks ernstlich angenommen / vnnd mich als einen Liebhaber der Musicae, dieselben zu commendirn, zu befördern / vnd zu ehren schuldig befunden.

Man muß also in den von Stephani herausgegebenen Psalmen vom Brandts den Beitrag sehen, den dieser zu der von Forster geplanten geistlichen Fortsetzung der weltlichen Lieder liefern wollte. Wir haben hier gewissermaßen den Teil eines 6. Bandes der Forsterschen Sammlung vor uns. Erst dadurch, daß Stephani ihm in den Ohren gelegen hat, hat vom Brandt sich entschlossen, diesen Beitrag gesondert zu veröffentlichen. Lange kann er die meisten Sätze übrigens nicht in der Schublade gehabt haben, denn wenn er sie bei Forsters Tod noch nicht „vollführet" hatte, so bedeutet das, daß im November 1568 zum mindesten ein Teil noch nicht komponiert war. Nun spricht Forster in der Vorrede zum 4. Teil seiner Liedersammlung davon, daß er und seine Freunde bereits in Heidelberg mit der Komposition von geistlichen Liedern begonnen hätten. Der Plan eines Bandes solcher Lieder war also ebenso alt wie der der weltlichen Liedsammlung. Dennoch muß man nach Stephanis Ausführungen annehmen, daß vom Brandt erst durch Forsters 1556 bekanntgegebene Absicht wieder zur Komposition kirchlicher Gesänge angeregt worden ist. Das würde heißen, daß der Komponist erst in seinem sechsten Lebensjahrzehnt ernsthaft mit der Komposition der geistlichen Liedsätze begonnen und die letzten von ihnen kurz vor seinem Tode geschaffen hat[1].

Die Anordnung der Sätze, bei denen oft auch der Textdichter genannt ist, ist aus dem Register, das alphabetisch angelegt ist, nicht ohne weiteres zu erkennen. Ich gebe daher den Inhalt hier nach der Reihenfolge der Sätze wieder unter Beifügung der im Tenor dem Text gegebenen Überschrift.

---

[1] Auch Reinhardt nimmt an, daß viele der Psalmen in den Sechzigerjahren entstanden sind (a. a. O., S. 28).

1. *Vatter unser im Himmelreich*	5 *voc.*	*Das Vatter vnser außgelegt durch D. Martin Luther*
2. *Wir gelauben all an einen Gott*	4 *voc.*	*Das teutsche Patrem*
3. *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*	4 *voc.*	*Der zwelffte Psalm Dauids*
4. *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*	4 *voc.*	*Der Lobgesang Simeonis des Altuatters*
5. *Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ*	5 *voc.*	*Ein Geistlich Liedt zu bitten vmb Glauben, Liebe vnd Hoffnung*
6. *Herr Gott, ich trau allein auf dich*	4 *voc.*	*Der ein vnd sibentzigste Psalm Dauids*
7. *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*	4 *voc.*	*Ein gemeine Beucht in Gesangsweiß*
8. *Es wöll uns Gott genedig sein*	4 *voc.*	*Der sieben vnd sechzigiste Psalm Dauids*
9. *Aus tiefer Not*	4 *voc.*	*Der Hundert vnd dreyssigiste Psalm Dauids*
10. *O Herre, begnade mich*	4 *voc.*	*Der ein vnd funffzigiste Psalm Dauids*
11. *Erbarm dich mein o Herre Gott*	6 *voc.*	*Der ein vnd funffzigiste Psalm Dauid, gemacht durch Erhardum Hagenwaldt*
12. *Es seind doch selig alle*	4 *voc.*	*Der Hundert vnd neunzehende Psalm Dauid*
13. *Ein feste Burg*	4 *voc.*	*Der siben vnd viertzigiste Psalm Dauid Außgelegt durch D. M. L.*
14. *Kumm, heiliger Geist*	4 *voc.*	*Veni sancte Spiritus, Gebessert durch D. Martin Luther*
15. *Nun bitten wir den heiligen Geist*	4 *voc.*	*Der Lobgesang Nun bitten wir den heiligen Geist*
16. *Nun bitten wir den heiligen Geist*	4 *voc.*	
17. *Kumm, heiliger Geist*	4 *voc.*	
18. *Es spricht der Unweisen Mund*	4 *voc.*	*Der vierzehende Psalm Dauid, durch D. Martin Luther*
19. *Ewiger Vatter im Himmelreich*	4 *voc.*	*Ein Geistlich Lied vom Engen weg zum ewigen leben*
20. *Gott der Vatter wohn uns bei*	4 *voc.*	
21. *An Wasserflüssen Babylon*	4 *voc.*	*Der Hundert sieben vnd dreissigiste Psalm Dauids*
22. *Wohl dem, der in Gottes Forcht steht*	4 *voc.*	*Der Hundert acht vnd zwentzigiste Psalm Dauids*
23. *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*	4 *voc.*	*Ein danckliedt für die höchsten wolthaten, so vns Gott in Christo erzeigt hat*
24. *Sie ist mir lieb, die werde Magd*	4 *voc.*	*Das Lied von der heiligen Christlichen Kyrchen Auß dem xij Capitel Apocalipsis*
25. *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*	4 *voc.*	*Ein Kinderlied auff die Weyhenachten vom Kindlein Jhesu, auß dem 2. Capitel des Euangelij S. Lucae gezogen*
26. *Gott sei gelobet und gebenedeiet*	4 *voc.*	*Der Lobgesang Gott sey gelobet vnd gebenedeyet durch D. Martin Luther*
27. *Jesaia dem Propheten das geschach*	4 *voc.*	*Das teutsche Sanctus durch D. Martin Luther*
28. *All Ehr' und Lob soll Gottes sein*	4 *voc.*	*Gloria in excelsis deo*
29. *Wollt ihr hören ein neues Gedicht*	4 *voc.*	*Ein schön Gesang vom Leiden vnsers lieben Herren Jesu Christ*
30. *Der Tag der ist so freudenreich*	4 *voc.*	
31. *Nun lob mein' Seel den Herren*	4 *voc.*	*Der Hundert vnnd dritte Psalm Dauids*
32. *Herr Gott, laß dich's erbarmen*	4 *voc.*	
33. *Lob Gott getrost mit Singen*	3 *voc.*	*Ein Geistlich Lied von der Christlichen Kyrchen durch D. Martin Luther*
34. *Nun komm der Heiden Heiland*	6 *voc.*	*Der Hymnus Veni redemptor gentium durch D. Martin Luther*
35. *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*	6 *voc.*	
36. *Christ ist erstanden*	7 *voc.*	*Von der frewdenreichen Aufferstehung Jhesu Christi*
37. *Christ lag in Todesbanden*	4 *voc.*	*Christ ist erstanden gebessert durch D. Martin Luther*
38. *Christ unser Herr zum Jordan kam*	4 *voc.*	*Ein Geistlich Lied von vnser heiligen Tauffe, darinn sein kurtz gefasset. Was sie sey, Wer sie gestifftet habe, Was sie nütze etc. Doct. Martin Luther*
39. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*	4 *voc.*	*Ein Geistlich Lied vom fall vnd erlösung des Menschlichen geschlechts durch Lazarum Spengler*

40. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	*4 voc.*	*Der Hundert vier vnd zwentzigiste Psalm Dauids durch D. Martin Luther*
41. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	*4 voc.*	*Der vorige Psalm mit andern worten*
42. Ich trau auf dich, mein Herr und Gott	*4 voc.*	*Der ein vnd sibentzigiste Psalm Dauids*
43. Wer hie das Elend bauen will	*5 voc.*	*Ein Geist Lied von eim Christlichen Pilgram*
44. Herr, es seind Heiden in dein Erb	*4 voc.*	*Der neun vnd sibenzigiste Psalm Dauids durch M. Vitum Dietrich wider den Türcken zu beten oder zu singen verteutscht*
45. Herr Gott, verleih uns gnediglich	*9 voc.*	

Man sieht ohne weiteres, daß die meisten Sätze nicht als Psalmen anzusprechen sind: Nr. 1, 2, 4, 5, 7, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 45. Es bleiben also sechzehn Psalmenlieder übrig. Texte und Liedüberschriften stimmen oft weitgehend mit denen des Babstschen Gesangbuches von 1545 überein. Als Textdichter tritt Martin Luther stark hervor, zumal auch viele der in der Ausgabe Stephanis nicht mit seinem Namen gezeichneten Lieder von ihm stammen. Der Anordnung der Sätze scheint ein bestimmter Plan nicht zugrunde zu liegen. In bunter Reihenfolge stehen Psalmen und zum Ordinarium des deutschen Gottesdienstes gehörende Gesänge, wie z. B. das deutsche Sanctus „Jesaias dem Propheten das geschah", nebeneinander. Auch die Stimmenzahl hat keinen Einfluß auf die Gruppierung. In der Sammlung sind ungefähr alle zum wichtigsten Bestande des evangelischen Kirchengesanges der Lutherzeit gehörenden Lieder vereinigt. Trotzdem fehlen einige der frühesten Choräle ganz, wie z. B. „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", „Es ist das Heil uns kommen her", „Gelobet seist du Jesu Christ", „Herr Christ der einig Gottes Sohn", „Jesus Christus unser Heiland", „Christum wir sollen loben schon".

Wenn Reinhardt in einer kurzen Bemerkung über die geistlichen Liedsätze vom Brandts sagt[1], „sie zeigten nicht mehr die Frische und Lebendigkeit, die er in manchem seiner Lieder erreicht hatte. Fast erscheinen diese Motetten wie ein Versuch der Wiederherstellung verlernter Kunstfertigkeit", so ist dieses Urteil reichlich scharf und offensichtlich durch den zwar nicht unberechtigten, aber nicht allein maßgebenden Vergleich mit des Meisters eigenen weltlichen Liedbearbeitungen getrübt. Vollends wird die Meinung, als habe der alternde Komponist nach längerem Schweigen „verlernte Kunstfertigkeit" wiederherzustellen versucht, um so problematischer, als sie aus der Kenntnis des späten Entstehens der geistlichen Lieder stammt. Es bleibt aber völlig offen, ob nicht diese Sätze genau so aussehen würden, wenn sie der Meister alle in der Zeit seines fruchtbaren weltlichen Schaffens geschrieben hätte, was für einen Teil sogar immerhin als sicher angenommen werden muß. Ob also der zeitliche Abstand, in dem die meisten dieser Kompositionen zu den weltlichen Liedern stehen mögen, den Unterschied zwischen beiden Gattungen bestimmt hat, oder ob nicht vielmehr eine bewußt konservative Haltung des Komponisten den geistlichen Sätzen ihren rückwärts gerichteten Charakter gegeben hat, steht dahin. Wenn Stephani erklärt, daß Jobst vom Brandt allem Modernen „herzlich feind" gewesen sei, so darf man sich wohl mehr für das Letztere entscheiden. Es ist die Absicht des Meisters gewesen, sich „auf schöne, langsame und gottselige

[1] a. a. O., S. 28.

Melodey mit künstlichen Fugen und Stimmen" zu richten und somit der alten, tapferen, zierlichen und geistreichen Musik zu huldigen. Es soll gewiß nicht übersehen werden, daß die herzliche Feindschaft gegen die „fremden, ungewöhnlichen und ungereimten Stimmen", die „wider der furgesetzten Melodey Eigenschaft und Natur contra rationem veri toni" von den neuen „Singern" eingeführt werden, sich gegen die madrigalistische Liedpraxis gekehrt hat. Doch mag diese Gegnerschaft gegen das Neue und Seltsame den Komponisten erst recht zu einer Zurückhaltung im geistlichen Liedsatz bewegt haben, die sich auch auf manches von ihm im weltlichen Schaffen angewandte Kunstmittel legte und die „Frische und Lebendigkeit" nicht aufkommen ließ. Es ist das der gleiche Fall, wie ihn Forsters zwei Choralsätze in Rhaus Sammlung von 1544 zeigen, von denen Blume, ähnlich wie Reinhardt bei vom Brandt, feststellen muß, daß sie sich kaum von denen der älteren, im gleichen Druck vertretenen Meister unterscheiden und sich „von dem in seiner eigenen berühmten Liedersammlung so verbreiteten jüngeren Liedstil weit entfernt" halten[1].

Mit seinen Psalmen und Kirchenliedern liefert vom Brandt als einziger der sogenannten Heidelberger eine geschlossene Sammlung vier- und mehrstimmiger Choralmotetten. Forsters Beitrag zur gleichen Gattung ist, wie erwähnt, nur sehr gering, die beiden Sätze bei Rhau 1544 sind zudem kaum als Choralmotetten zu bezeichnen. Othmayrs sieben Choralsätze in den „Cantilenae aliquot elegantes ac piae" 1546, der fragmentarisch erhaltene Satz im Erlanger Chorbuch 473, 4 und das in Stephanis Sammlung „Schöne außerlesne deutsche Psalm" 1568 veröffentlichte Stück stellen gegenüber den 45 Kompositionen vom Brandts ebenfalls nur ein bescheidenes Opus dar. Außerdem sind auch sie so stark liedmäßig angelegt, daß sie mit den Brandtschen Sätzen kaum zu vergleichen sind. Von Zirler schließlich ist bisher nur das vierstimmige geistliche Lied „Bewahr mich Herr und sei nicht fern von mir" bekannt[2]. Othmayrs Bicinien, ebenfalls geistliche Lieder und Psalmen, scheiden hier aus, da sie offenbar ganz andere Absichten verfolgen, wie aus der Vorrede hervorgeht. Somit bleibt Jobst vom Brandt der Schüler Lemlins, der die alten gemeinsamen Pläne der Heidelberger Kantoreigefährten verwirklichte, sich einmal ausgiebig der Komposition von Psalmen und geistlichen Liedern zu widmen, oder, vorsichtiger gefolgert, der die von ihm geschaffenen Sätze dieser Gattung zusammenfaßte und dadurch der Nachwelt erhielt. Daran aber, daß er es tat, hat zweifellos Clemens Stephani größtes Verdienst.

Die Verschiedenartigkeit des Lebenswerkes der Lemlin-Schüler und ihres Verhaltens den einzelnen Kompositionsgattungen gegenüber kann nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein[3]. Bezeichnend ist aber, daß Moser über alle Kenntnis von der Lehrzeit vom Brandts in der Heidelberger Hofkapelle hinaus den Meister geradezu als den bedeutendsten Senfl-Schüler im fünfstimmigen Satz proklamiert[4],

[1] Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam o. J. S. 52.

[2] Regensburg Proske A.R. 855/856, Nr. 19, mit *Stephanus Zirler* gezeichnet. Anonym in Regensburg Proske A.R. 940/941, Nr. 57, und Dresden, Landesbibl. Mus. 1/D/4, Nr. 20.

[3] Am Beispiel Othmayrs hoffe ich, einen Beitrag dazu in einer soeben fertiggestellten Monographie geliefert zu haben.

[4] Das deutsche Gesellschaftslied zwischen Senfl und Haßler. Jahrbuch Peters 1928, S. 46. In seinem Musiklexikon 1935 (Sp. 94f.) nennt Moser ihn Senfls Schüler „im Geiste".

welchem Urteil sich Reinhardt[1], wenn auch unter Vorbehalt, anschließt. Daß damit kein eigentliches Lehrer-Schüler-Verhältnis mit persönlicher Unterweisung gemeint ist, bedarf keiner Frage. Immerhin stellen solche Urteile die Abhängigkeit des bei einem zwar liebenswerten, aber doch wenig bedeutenden Meister in die Lehre gegangenen Komponisten von dem größten Vertreter des deutschen Liedes fest. Moser hat den Jobst vom Brandt des fünfstimmigen weltlichen Liedsatzes vor Augen, der in Forsters 5. Teil so vorherrschend vertreten ist. Reinhardt stellt in einer Gegenüberstellung Senfl—vom Brandt die Unterschiede zwischen beiden fest und kommt zu dem Schluß, daß Senfls Satz flüssiger und stärker auf das Material des Tenors konzentriert ist.

Diese für das weltliche Liedschaffen vom Brandts aufschlußreichen Ergebnisse sollen der Untersuchung seiner Psalmen und Kirchenlieder vorangestellt werden, da sie unter Umständen auch für diese von Bedeutung sein können. Allerdings ist an eine Anlegung derselben Maßstäbe hier nicht zu denken. Nicht die Verschiedenheit der cantus firmi in geistlichem und weltlichem Lied verbietet sie, sondern die Tatsache, daß der größte Teil der Kirchengesänge vierstimmig ist und die fünfstimmigen außerdem ihrer fünften Stimme beraubt sind. So kann gerade die Frage, wie sich der Tenor zu seiner Schwesterstimme, dem Vagans, verhält, nicht gelöst werden. Aus dem kanonischen Verhältnis dieser beiden Stimmen ziehen aber Moser und Reinhardt in erster Linie ihre Schlüsse für die Wertung des fünfstimmigen weltlichen Liedsatzes vom Brandts.

Die vierstimmigen Kirchenlieder zeigen uns nun auf den ersten Blick, daß der Komponist sich vom alten Ideal des cantus-firmus-Liedes völlig entfernt und sich der Choralmotette verschrieben hat. Jedoch hat er darin den von Blume geschilderten Senflschen Typ nicht erreicht. Wenn das Kennzeichen dieses in Senfls Satz „Da Jakob nun das Kleid ansah" ausgebildeten Typs die Übertragung aller Mittel der Josquinschen Motette auf das Lied ist[2], so fehlen den Liedern vom Brandts gerade einige wesentliche dieser Mittel. Weder die bewußte Gruppenbildung noch die architektonische Auswertung der Kadenz und Zäsur, geschweige denn die Symmetrie gehören zu den bezeichnenden Eigenschaften der Brandtschen Choralmotette. Dagegen finden sich jene Anfangsbicinien sehr häufig, die als allgemein gebräuchliches Kunstmittel in der niederländischen und deutschen Motettenpraxis auf Schritt und Tritt begegnen. Gemeinsam mit der Senflschen Choralmotette ist den Sätzen, daß „der cantus firmus jeden konstruktiven Wert verloren" hat und „nur das allgemeine melodische Schema" bildet[3]. Bezeichnend ist die völlige Verschmelzung der Stimmen untereinander, die dem Tenor kaum eine etwas ruhigere Führung zugesteht. Die originale Liedweise wird zerdehnt, mit Koloraturen ausgeziert und durch eingeschobene, frei erfundene Phrasen mit Textwiederholung erweitert. Dieses freie Schalten mit dem gegebenen Melodiematerial stammt bei Jobst vom Brandt zweifellos aus der Anlehnung an die nachjosquinische niederländische Polyphonie, die ihren gregorianischen cantus firmus in ähnlicher Freizügigkeit umgestaltet und in der Gleichgewichtigkeit aller Stimmen untertauchen

---

[1] a. a. O., S. 76f.
[2] Blume, a. a. O., S. 49.
[3] Blume, a. a. O.

läßt. Dagegen fehlt seiner Melodieführung ganz die plastische Eindringlichkeit, die selbst manchen Kleinmeister der Josquin-Nachfolge auszeichnet.

Auffallend ist die geringe Liedmäßigkeit der Motive. Der Meister hätte wie sein ungleich größerer Zeitgenosse Othmayr Gelegenheit genug finden können, auch im Kirchenlied die Errungenschaften des jungen Liedstils anzuwenden. Daß er es nicht tat, scheint mir bewußter Verzicht zu sein. So verlieren denn die schlichtesten Choralmelodien ihre Konturen und laufen gleichsam aus. Bis zu einem gewissen Grade ist dieses Ausspinnen der Motive, durch das die Substanz einer Melodie oft stark angetastet wird, auch in den weltlichen Liedsätzen des Komponisten zu spüren, wenn auch in unvergleichlich geringerem Ausmaß. Die knappere Formung der weltlichen Lieder verbietet an sich schon derartige Abschweifungen vom Duktus der Originalmelodie, wie sie die Choralmotetten bei jeder sich bietenden Gelegenheit zeigen. Dabei strömt die Melodieführung nicht zwanglos dahin, so als komme die Fortspinnung wie selbstverständlich aus dem Motiv. Es wirkt oft so, als müsse sich der Komponist gewaltsam vom Kurzmotiv freimachen. Daher stehen die Auszierungen und Dehnungen oft in seltsamer Unvermitteltheit neben syllabisch deklamierten Strecken desselben Melodiezuges wie die Blumen eines Meistersingertones. Die prägnante Akzentuierung des Textes, unverkennbar auch das Ideal vom Brandts, findet sich häufig rein bewahrt, um dann bei der Wiederholung der Textzeile von dem Zerdehnen des Motivs abgelöst zu werden. Das ständige, oft pausenlose Aneinanderschließen der Zeilenwiederholungen verhindert jede Zäsurenbildung. Der Satz erhält dadurch den Charakter eines nahtlosen Gewebes. Allerdings ist vereinzelt auch ein mehr architektonisches Prinzip anzutreffen, so in Nr. 15, wo die Zeilenenden durch Akkordsäulen mit Corona besonders betont werden.

Nicht sehr häufig ist die Verwendung der Stimmgruppenspaltung, die am klarsten wohl in den Sätzen Nr. 39 und 40 zur Geltung kommt, wie denn die letzten Choralmotetten der vom Brandtschen Sammlung einen etwas moderneren Eindruck machen. Fast scheint es so, als habe hier Othmayrs Vorbild stärker gewirkt als in den ersten. Dafür spricht auch die ruhigere Stimmführung.

Ganz eindeutig kommt in den Brandtschen Kompositionen die harmonische Tendenz zum Ausdruck. Trotz aller äußerlich polyphonen Haltung diktiert das akkordische Prinzip den Satz. Auch dieses tritt in den letzten Stücken der Sammlung unverhüllter zutage als in den ersten. In ihm liegt ein wesentliches Gestaltungsmittel vom Brandts und seiner Generation, die damit auf dem bereits von Josquin und ihrem deutschen Vorbilde Senfl beschrittenen Wege ein Stück weiterschreitet. Die klare harmonische Grundhaltung weist immer deutlicher auf die Gewinnung der melodischen Herrschaft durch die Oberstimme. Weder vom Brandts Heidelberger Gefährten noch er selbst gehen den Weg bis zu diesem Punkt, wenn auch manches ihrer weltlichen Lieder nahe genug an ihn heranführt, und die von Othmayr besonders bevorzugte Verteilung der Melodie auf Diskant und Tenor der Oberstimme bereits wesentliche Konzessionen macht. Gerade dem letzteren, auch in Senfls weltlichen Liedern bereits anzutreffenden Verfahren nähert sich Jobst vom Brandt in einigen seiner Choralmotetten, außer in den schon erwähnten Nr. 39 und 40 auch in Nr. 24, 27 und 42. Man wird nun nicht erwarten können, daß er

in diesen wenigen Sätzen etwa von der motettischen Grundanlage abgewichen wäre, die er sich offenbar als die dem Psalmen- und Kirchenlied angemessene Kompositionsart gewählt hat. So bleibt er also dem Prinzip der Choralmotette auch in ihnen treu. Es bedarf keiner Betonung, daß die wenigen mehr als vierstimmigen Stücke — es sind drei zu fünf, vier zu sechs und je eins zu sieben und neun Stimmen — von diesem Grundsatz nicht abweichen. Wenn sich auch eine genauere Untersuchung dieser neun Sätze ihrer unvollständigen Überlieferung wegen verbietet, so lassen sie doch erkennen, daß sie den intakten Tenor-cantus-firmus in ganzer Breite durch den Stimmverband führen, wobei wohl anzunehmen ist, daß der nicht erhaltene Vagans, wie im fünfstimmigen weltlichen Liede des Meisters, durch kanonische Führung aus ihm entstanden ist. Auch das von Moser[1] besonders erwähnte Senflsche Binden der drei Unterstimmen durch Kanon scheint dabei eine Rolle gespielt zu haben, wie man z. B. aus der Führung von Tenor und Baß in Nr. 43 folgern kann. Die Annahme, daß der Vagans eine an den Tenor kanonisch gebundene Stimme gewesen sein muß, findet eine gewisse Stütze darin, daß die beiden fünfstimmigen Teile von Nr. 32 diese Technik zwischen einem als *Secundus Tenor* bezeichneten ersten Alt und dem Primus Tenor zeigen.

Es sind also im Grunde dieselben satztechnischen Mittel, die vom Brandt auch in seinen weltlichen Liedern angewandt hat, freilich ganz in den Dienst motettischer Anlage mit erweiterten Dimensionen gestellt. Die von Reinhardt vermißte „Frische und Lebendigkeit", wie sie manche seiner Lieder zeigen, dürfte in dieser motettischen Struktur kaum ohne Schwierigkeiten Platz gefunden haben. Um beide in überzeugender Form miteinander vereinigen zu können, hätte es einer Meisterschaft bedurft, die vom Brandt weder im weltlichen noch im geistlichen Liedsatz erreicht hat. Selbst ein ihm hoch überlegener Gestalter wie Othmayr hat bei weitem nicht in allen seinen Motetten die lebendige Grundhaltung seiner meisten Lieder treffen können. Trotzdem darf man nicht übersehen, daß die bereits genannten Sätze Nr. 24, 27, 39, 40 und 42 kaum als „ein Versuch der Wiederherstellung verlernter Kunstfertigkeit" angesehen werden können. Sie stehen seinen weltlichen Liedbearbeitungen in vielen Zügen sehr nahe und können sich durchaus neben manchen von ihnen sehen lassen. Daß die kunstvolle Fünfstimmigkeit, durch deren Pflege vom Brandt sich vor den anderen Heidelberger Liedmeistern auszeichnet, hier nicht wiederzufinden ist, liegt angesichts der Tatsache, daß 36 von den 45 Kompositionen der Psalmensammlung vierstimmig sind, auf der Hand. Sie kann als Wertmaßstab um so weniger herangezogen werden, als die wenigen fünf- und mehrstimmigen Sätze nicht mit Sicherheit zu beurteilen sind. Versucht man jedoch eine Wertung auch dieser Choralmotetten, so darf man ohne Übertreibung sagen, daß sie in der Gewandtheit der kanonischen Technik sich kaum von den weltlichen Liedern unterscheiden. Der Unterschied liegt vielmehr in der durch die stärkere Anklammerung an die niederländische Motettenstruktur bedingten andersartigen Auswertung des cantus firmus. Daß diese vom Komponisten bewußt gewählt wurde, ist mehr als wahrscheinlich.

Bisher ist auf eine im Titel der deutschen Psalmen und Kirchengesänge ent-

[1] a. a. O.

haltene, sehr wichtige Bemerkung noch nicht eingegangen worden. Wenn es dort heißt *auff Instrumenten / Posaunen / vnd menschlicher stimme zu gebrauchen*, so wird damit die Frage der Aufführungspraxis aufgeworfen. Obwohl die Angabe des Titels einen Beitrag zu der trotz verschiedenster Bemühungen immer noch ungeklärten Mitwirkung der Instrumente liefert, bringen doch die Sätze Jobst vom Brandts unsere Kenntnis dieser Praxis nicht viel weiter. Zunächst ist wohl als sicher anzunehmen, daß die Nebeneinanderstellung „Instrumente, Posaunen und menschliche Stimme" sowohl eine rein instrumentale bzw. vokale als auch eine gemischte Ausführung in sich schließt. Dagegen kann sie nicht bedeuten, daß die Sätze auf Posaunen allein gespielt werden können, vielmehr ist offenbar bei dem Nebeneinander „Instrumenten, Posaunen" an die Mischung anderer Instrumente mit Posaunen gedacht. Die Merkmale, die Ehmann an den im Heilbronner Exemplar der „Symphoniae iucundae" als für Posaunen geeignet bezeichneten Sätzen festgestellt hat[1], sind in der Brandtschen Sammlung wohl teilweise ebenfalls zu finden, jedoch bei weitem nicht in der Fülle, die Ehmann aufzählen konnte. So fehlt z. B. gerade die „einfache, starke, flächige Wirkung". Dagegen ist alles das zu finden, was Ehmann als „sängerische Diminutionskünste" bezeichnet, die dem durchschnittlichen Posaunisten nicht zugemutet wurden: Imitation, alternierende Duos, kunstvoll verhakte Stimmen und Figurierungen, Wortaffekte. Ebenso ist auch die Semibrevis nicht die Trägerin der Bewegung, und schließlich fehlt das Merkmal der Kürze, die aus Rücksicht auf den Ansatz der Spieler geboten wäre. Wenn aber die Posaune als cantus-firmus-Instrument angesprochen wird[2], so dürfte ihr in den vierstimmigen Choralmotetten vom Brandts am ehesten der Baß zugewiesen worden sein. Ist zwar auch dieser nicht immer ganz frei von figurierten Episoden, so wird er doch immerhin viel stärker von Semibreven getragen als die anderen Stimmen. Außerdem ist dem Bläser durch reichliche Pauseneinschübe Gelegenheit zum notwendigen Atemschöpfen gegeben. Hier finden sich auch die Dreiklangsführungen, Quart- und Quintsprünge häufiger, die als posaunengerecht gelten müssen. In den fünf- bis neunstimmigen ist, soweit sich das trotz der fehlenden Stimme feststellen läßt, ebenfalls vorwiegend der Baß durchaus geeignet für die Posaune. Jedoch kommen hier auch noch in den fünfstimmigen der Tenor und sicherlich die fehlende Vagansstimme für Posaunen in Betracht, so daß man sich Aufführungen mit dreistimmigem Posaunensatz und darüberliegendem Duo anderer Instrumente vorstellen kann, mit Sängern oder rein instrumental. Die sechsstimmigen Stücke zeigen die vier unteren Stimmen als posaunengerecht, die neunstimmige Schlußmotette kann man sich sogar mit sieben Posaunenstimmen vorstellen. Gerade dieser Satz trägt nun im Tenor die Bezeichnung *Cantus tubarum* und weist also diese Stimme den Posaunen, offenbar mehreren, zu, wie ja auch der Tenor eines Forsterschen Satzes in den „Symphoniae iucundae" die Bemerkung *2 pusaunen* trägt[3]. Vielfach in Breven schreitend, aber gelegentlich kleinere Notenwerte nicht vermeidend, gleicht dieser Cantus tubarum so stark den übrigen Unterstimmen der neunstimmigen Komposition, daß auch

[1] W. Ehmann, „Was guett auff Posaunen ist etc." ZfMw. 17, S. 171 f.
[2] Ehmann, a. a. O., S. 172.
[3] Ehmann, a. a. O., S. 172.

diese zweifellos von Posaunen ausgeführt werden können. Allzu kleine Notenwerte, wie die einmal auftretenden Fusen, muß man sich wohl als beim Posaunenvortrag fortgelassen denken.

Die Mehrzahl der Brandtschen Sätze, d. h. die vierstimmigen, sind demnach mit „dareinblasender" Posaune ausgeführt worden, wie diese Praxis ja seit Beginn des 16. Jahrhunderts belegt ist[1]. Die übrigen Stimmen mögen entweder nur von Sängern vorgetragen oder aber ebenfalls von Instrumenten verstärkt worden sein. Jedenfalls weicht Jobst vom Brandt mit seiner Anweisung auf dem Titel der Sammlung — daß Stephani diese eigenmächtig, bzw. ohne den Absichten des verstorbenen Komponisten zu entsprechen, gegeben haben sollte, ist unwahrscheinlich — nicht von der allgemeinen Praxis der Musikausübung seiner Zeit ab. Unter dieser seiner Zeit ist sinngemäß das sechste Jahrzehnt seines Jahrhunderts zu verstehen. Über die Aufführungspraxis der späteren Jahrzehnte sagt seine Sammlung ebenso wenig aus, wie sie satztechnisch in diese Jahre hineingehört.

Als spätes Zeugnis einer Kunst, die aus vergangenen Jahrzehnten in eine neue Zeit hineinragt, sind die deutschen Psalmen und Kirchengesänge vom Brandts zu werten. Als solches sieht sie Clemens Stephani und spendet ihnen das Lob, sie seien ein Meisterstück, und es werde sich „langsam" ein Komponist finden, der es seinem Jobst vom Brandt gleich- oder gar zuvortun werde. Die Sammlung gehört also zu der letzten Blütezeit der deutschen Mehrstimmigkeit, deren Vertreter Othmayr, Forster, Zirler und die Fülle jener „Kleinmeister" waren, die in den bekannten Regensburger, Zwickauer und Dresdener Handschriften auftauchen und die uns bis heute leider zum größten Teile noch Namen ohne klare Vorstellung geblieben sind. Diese Blüte war schon verwelkt, als Jobst vom Brandt „sein Opus" noch nicht „vollführet" hatte. Der kampflustige Stephani rannte mit dem Druck der Choralmotetten vergeblich gegen die „vor dem jüngsten Tage verkehrte Welt" an. Es ist kaum denkbar, daß der bei den als Musikverlegern ganz unerfahrenen Egerer Druckern erschienene Band noch großen Erfolg gehabt hat, zumal die beiden Verleger bereits 1575 ihr Geschäft verkaufen mußten[2].

Kleine Beiträge

Zu Johannes Knöffel

Die bisherigen Daten, die uns über das Leben dieses berühmten Kapellmeisters und Komponisten Auskunft gaben, sind sehr spärlich. Wenn R. Eitner in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. 16, S. 319, schreibt: „Kurz vor 1580 Kapellmeister des Pfalzgrafen Ludwig bei Rhein. Vorher scheint er sich am Liegnitzer Hof aufgehalten zu haben", so schließt er aus der Dedikation seiner *Dulcissimae quaedam cantiones, Numero XXXII Quinque, Sex Et Septem vocum,* 1571 an den Herzog Heinrich von Liegnitz, daß Knöffel sich im Jahre 1571 am Liegnitzer Hofe aufgehalten habe.

---

[1] Siehe O. zur Nedden, Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. (ZfMw. 15, S. 24ff.) und die Auswertung seiner Angaben bei A. Geering, Textierung und Besetzung in Ludwig Senfls Liedern (AfM. 4, S. 1ff.).

[2] Rieß, a. a. O., S. 115.

Dieses Jahr 1571 kann ich nun auf Grund von Aktenstudien in den Kirchenbüchern bei der St. Peter- und Paul-Kirche in Liegnitz bestätigen. Dort fand ich bei der Durchsicht der Trauungsregister eine bisher noch nicht veröffentlichte und beachtete Trauurkunde über die Hochzeit des Johannes Knöffel. In dieser heißt es: *Dinstag nach Vitij, den 21 Junij sindt von dem Achbar vnd wolgelehrten herren Magister Hennricus pfarrherr der Kirchen zu S. peter vnd paul, Johannes Kneffel, F. G. capellnmeistern, vnd magdalehna, des Edlen vnd Ehrvesten Jungcker Albertus Radvisten selige nach gelaszene witfraw Ehlich zusamen getrawt worden.* Die Trauung fand statt im Jahre 1569[1].

Daraus ist einmal zu ersehen, daß Kneffel (wie er sich auch schreibt) schon 2 Jahre vor dem bisherigen angenommenen Datum in Liegnitz als Kapellmeister tätig war. Daß er nicht nur Kapellmeister am Hofe des Piastenherzogs Heinrichs V., der von 1559—1588 regierte, war, sondern sich auch als Komponist einen Namen gemacht hatte, beweisen seine zahlreichen in der Bibliotheca Rudolphina erhaltenen Kompositionen.

Ein Jahr nach der Hochzeit wurde dem jungen Paar ein Kind geboren, das aber schon bald nach der Geburt, am 12. Oktober 1570, wieder zu Grabe getragen werden mußte[2]. Leider gibt die Eintragung aber nicht an, ob es ein Knabe oder ein Mädchen war. Es heißt in derselben nur *ein kindt.* Weitere urkundliche Belege über Johannes Kneffel konnte ich bisher nicht finden.

Wolfgang Scholz, Liegnitz

Wo und wann Georg Kaspar Schürmann geboren wurde

Erst durch des langjährigen Direktors des Braunschweigischen Landeshauptarchivs (jetzigen Staatsarchivs) in Wolfenbüttel Geh. Archivrats Dr. Paul Zimmermann kirchenbuchliche Feststellung, daß der fast ein halbes Jahrhundert als Hofkapellmeister im Dienste des braunschweigischen Herzogshauses gestandene Georg Kaspar Schürmann am 8. Februar 1751 im 79. Lebensjahre gestorben ist, wurde dem haltlosen Rätselraten um Schürmanns Geburts- und Sterbedatum ein Ende gemacht und die Schürmann-Forschung in feste Bahnen gelenkt. Der Meister muß also, wie die Forschung seit der Zimmermannschen Feststellung schon richtig annahm, 1672 oder 1673 geboren sein. Da er nach Walthers Angabe der Sohn eines Pastors im Hannoverschen war, galt es somit festzustellen, wo um genannte Zeit in den damals zum Hannoverlande gehörigen Gebieten ein Pastor Schürmann im Amte war, und sich zu vergewissern, ob es nicht zu gleicher Zeit mehrere Pastoren dieses Namens in den fraglichen Gebieten gegeben hat. Eine solche Feststellung würde auch heute noch mit großen Schwierigkeiten verbunden und zum mindesten sehr weitläufig sein, wenn nicht jüngstens der Kirchenrat Dr. Philipp Meyer in Adelebsen einen Catalogus Pastorum angefertigt hätte, in dem alle nur irgend erreichbaren Pastoren im Hannoverlande zusammengefaßt und verzeichnet sind. Daß es um die fragliche Zeit nur den Pastor Statius Kaspar Schürmann in Idensen gegeben hat, von anderen Pastoren dieses Familiennamens aber nichts bekannt ist, bestätigt Dr. Meyer auf meine Anfrage ausdrücklich. Damit dürfte das durch seine schöne alte Kirche berühmte Dorf Idensen in dem alten Amte Blumenau, jetzigen Kreise Neustadt am Rübenberge als Geburtsort Georg Kaspar Schürmanns festgestellt sein. Da aber die Idensener Kirchenbücher erst mit dem Jahre 1709 beginnen, waren von dieser Stelle keinerlei weitere Nachrichten zu erlangen, und auch in der dort geführten Chronik finden sich nach freundlicher Mitteilung des Herrn Pastors Höper nur einige kurze Notizen über den Pastor Schürmann, wird aber der Frau und etwaiger Kinder nicht gedacht. Die Hoffnung, den Geburtstag des nachmaligen Hofkapellmeisters dokumentarisch feststellen zu

[1] Vgl. Trauungen bei St. Peter und Paul, 1565 bis 18. 7. 1577, S. 35.
[2] Vgl. Totenbuch bei St. Peter und Paul, 2. 1. 1565 bis 18. 9. 1572, S. 475.

können, muß also vorerst aufgegeben werden. Auch die Bestallungsakte Idensen des Pastors Statius Kaspar Schürmann ergibt nichts über seine Herkunft und bezeichnet ihn für das Jahr 1666, in dem er dem Pastor Pingeling adjungiert wurde, als studiosus. Jedenfalls ergibt sich hieraus die Gewißheit, daß die Pfarre zu Idensen die erste Amtsstelle war, die Georg Kaspar Schürmanns Vater erhielt. Sie ist auch seine einzige geblieben, denn schon im Juli 1678 ist der Pastor Statius Kaspar Schürmann gestorben. Als Staatsdiener in den welfischen Landen mußte er mehrere Semester an der Julius-Universität in Helmstedt studiert haben. Tatsächlich hat schon G. Fr. Schmidt ihn als Helmstedter Studenten festgestellt, dabei die Frage aufwerfend, ob er wohl der Vater Georg Kaspars sein könne. Am 17. Mai 1654 wurde er an der Julia immatrikuliert. Weiter kann ich ergänzend mitteilen, daß er 1659 in Jena als immatrikulierter Student nachweisbar ist. Als er 1666 für die Idensener Pfarrstelle in Frage kam, in die er im Juli des nächsten Jahres tatsächlich als Pastor eingeführt wurde, war er Hauslehrer bei dem Amtmann Block in dem zur Kirchengemeinde Idensen gehörigen Dorfe Bokeloh bei Wunstorf. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß der einflußreiche Amtmann den Lehrer seiner Kinder für die Pfarrstelle in Idensen in Vorschlag gebracht hat.

In den Matrikeln der beiden genannten Hochschulen wird Statius Kaspar Schürmann als Einbeccensis bezeichnet. Aber Schmidts Anfragen beim Kirchenbuchamt Einbeck mußten erfolglos bleiben, weil die Kirchenbücher der drei dortigen Gemeinden für St. Alexandri 1627, St. Jacobi 1649, St. Mariae 1700 beginnen. Ein 1654 in Helmstedt immetrikulierter Student könnte also nur in der Gemeinde St. Alexandri geboren sein, doch ist hier die Geburt bzw. Taufe des Statius Kaspar Schürmann nicht ermittelt. Weiter teilt mir das dortige Kirchenbuchamt mit, daß in den Sterberegistern aller drei Gemeinden über die Eltern des Pastors Schürmann ebenfalls nichts gefunden worden ist. Um irgendwie außerhalb der Kirchenbücher auf die Spur der Schürmanns zu kommen, wandte ich mich an den vielbewährten Heimatforscher Professor Dr. Feise in Einbeck. Dieser hatte die Güte, mir mitzuteilen, daß das 1627 beginnende Einbecker Neubürgerbuch folgende Eintragung enthält: *1637 April 17 Caspar Schürmann von Alfelde.* Daraus ergibt sich, daß die Schürmanns erst im Jahre 1637 aus Alfeld a. d. Leine in Einbeck eingewandert und offenbar in der Gemeinde der Marienkirche ansässig geworden sind, im Jahre 1700 aber keine Vertreter dieses Namens mehr in Einbeck vorhanden waren. Das einzige damals noch vorhandene männliche Mitglied dieser Familie Schürmann war offenbar Georg Kaspar, der nur eine Schwester gehabt zu haben scheint, die ebenso wie die im Kirchenbuche nicht mit Namen genannte Mutter in Wolfenbüttel gestorben und begraben ist. Er selbst hatte aus seinen zwei Ehen neben 7 Töchtern nur einen Sohn, der nach Schmidts Feststellung am 1. Mai 1756 unvermählt als Pastor in dem braunschweigischen Dorfe Wendhausen starb, so daß wenige Jahre nach dem Tode des berühmtesten Trägers des Namens der Mannesstamm seiner Familie erloschen ist.

In Alfeld sind tatsächlich um 1600 mehrere Familien Schürmann oder Scheuermann, wie die hochdeutsche Namensform lautet, nachweisbar, darunter auch ein Caspar, und nur dieser eine Caspar Schürmann, wie Herr Kreisheimatpfleger Barner mir mitzuteilen die Güte hat. Leider ist die Geburt dieses Caspar Schürmann kirchenbuchlich nicht feststellbar, so daß es vorerst nicht möglich ist, dieser Familie Schürmann weiter rückwärts nachzugehen. Wohl aber läßt dieser Caspar Schürmann in den Jahren von 1610 bis 1619 drei Söhne und zwei Töchter taufen, deren Reihe als ältestes Kind der am 4. Juli 1610 getaufte, dem Vater also im Vornamen gleiche Caspar Schürmann eröffnet. Dieser ist offenbar der 1637 nach Einbeck verzogene Caspar Schürmann, wo ihm sein Sohn Statius Caspar, der nachmalige Pastor und Vater des Hofkapellmeisters, geboren wird. Doch ist dieser Caspar Schürmann dann wieder nach Alfeld zurückgekehrt. Denn hier ist er am

25. März 1645 begraben worden. Daß er bei seinem Ableben ausdrücklich als *junior* bezeichnet wird, läßt darauf schließen, daß sich damals auch sein Vater noch am Leben befand. Die Rückkehr nach Alfeld erklärt auch ohne weiteres, daß in keinem der Alfelder Kirchenbücher der Name Schürmann sich findet. Daß aber in Alfeld schon im 16. Jahrhundert nach Ausweis der Geburts- und Taufregister eine ganze Reihe Kinder Schürmann bzw. Scheuermann geboren und auch mehrere Personen dieses Namens begraben wurden, unter denen, wie hier gezeigt wurde, auch Großvater und Urgroßvater Georg Caspars sich befinden, gestattet wohl ohne weiteres, die Stadt Alfeld an der Leine als die Stammeswiege seiner Familie anzusehen.

Erich Rosendahl, Hannover

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Wintersemester 1942/43

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, CM = Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Das Klavierwerk Beethovens (2) — S (2).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters I (2) — Reinsysteme und Temperaturen (mit Vorführungen am 47stufigen Reinharmonium) (1).
Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Grundzüge der dur-molltonalen Harmonik (2) — Linearer Satz (2).
Lehrbeauftr. A. Bauer: Ü zur Harmonielehre (2) — Partitur-Lesen und Partitur-Spielen (2) — Fragen der musikalischen Praxis (2) — Seb. Bachs Matthäuspassion (2).

Breslau. Prof. Dr. W. Vetter: J. S. Bach (2) — S (2).
Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Deutsche Musik im Überblick (mit Schallplatten) (1) — Einführung in die musikalische Technologie (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Ü (2) — CM (2) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Harmonielehre II (1) — Stimmbildungskurs (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Die Oper in der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (mit Bezug auf das Erlanger und Nürnberger Musikleben) (1) — S: Ü über ausgewählte Reichsdenkmalbände (2) — CM (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. H. Osthoff: Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert (2) — S: Ü zur deutschen Sinfonik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Richard Wagner (2).
Prof. Dr. F. Gennrich: Melodik der mittelalterlichen Musik (2) — Ü zur Melodik und Rhythmik der mittelalterlichen Musik (2) — Der Motettenzyklus zum Tenor: Pascha nostrum immolatus est Christus (1).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. Zenck: Geschichte, Grundbegriffe und Arbeitsgebiete der Musikwissenschaft (2) — Hauptwerke des neueren deutschen Lieds von Adam Krieger bis Schubert (1) — Ü zu den Weimarer Kantaten J. S. Bachs (2) — CM instr., voc. (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Instrumentalmusik vom Spätbarock bis zur Frühklassik (2) — S: Ü zur Instrumentalmusik Haydns und Mozarts (2) — CM (2).
Univ. Musikdirektor Prof. Dr. S. Temesvary: Musiktheorie (2) — CM (2) — Akad. Gesangverein (2).

Greifswald. Univ.-Musikdirektor Dr. F. Graupner: Das deutsche Kunstlied seit Schubert (1) — S (2) — CM instr., voc. (je 2) — Allgemeine Musiklehre, Partiturspiel (Gehörerziehung, Improvisieren), Klavier-, Orgel-, Gesangunterricht (je 1).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Die Oper in Deutschland (2) — S: Ü zur Geschichte der Oper (2) — Pros. (2).
Prof. Dr. W. Serauky: Geschichte der Klaviermusik seit Mozart (2) — Ü zur Klaviermusik der Neuromantik (Schumann, Chopin) (2) — Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I und Choralsatz, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1½) — Instrumentations-Ü, Musikdiktat (je 1).

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Musikalische Homogenitätsbestimmung an Urtexten deutscher Klassiker (1) — Notenschriftübertragungen von afrikanischen Musikphonogrammen (1) — Das Problem Musik und Rasse im afrikanischen Raum (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Musikalische Akustik (südostasiatische Tonsysteme) (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (1) — Geschichte der neueren deutschen Musik (1) — Kammermusik II (1) — Goethes Musikanschauung (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Einführung in die Musik und Musikgeschichte (2) — S: Deutschland und Frankreich in der Musik (2) — Pros: Ü zur Vorlesung (2) — CM instr., Madrigalchor (je 2).
Akad.-Musikdirektor Prof. Dr. H. Poppen: Harmonielehre I (2) — Analyse-Ü (1) — Studentenchor, Bachverein (je 2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Ehmann: Musik im Zeitalter der Renaissance (mit Vorführungen) (2) — Einführung in Konzert und Oper (1) — S: Ü zur Stilbeschreibung an Werken aus dem Bereich der Vorlesung (2) — Pros: Formenkunde (2) — Arbeitsgemeinschaft: Möglichkeiten der Musik in der Gegenwart (2) — CM instr., voc. (je 2).

Jena. Dozent Dr. O. C. A. zur Nedden: Die deutsche Musikgeschichte in ihren großen Persönlichkeiten (Fortsetzung) (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — Der konzertierende Stil (Fortsetzung) (2) — S: Ü zum Impressionismus in der Musik (2).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Anton Bruckner (3) — Franz Schubert (1) — S: Romantische Sinfonik — CM instr., voc. (mit Dr. Gudewill) (je 2).
Dozent Dr. B. Engelke: Geschichte der Oper von Bellini bis Verdi (1) — Paläographie (1).
Lektor Dr. K. Gudewill: Ü im musikalischen Satz (2) — Ü zur Geschichte der romantischen Harmonik (2) — Gehörbildungs-Ü (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die Musikinstrumente (3) — Tabulaturen (1) — S: Die Oper des 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Das deutsche Sololied im 17./18. Jahrhundert (2) — CM instr., voc. (je 2).
Prof. Dr. E. Bücken: Wort und Ton in der Musikgeschichte und Gesetze ihrer Verbindung (2) — Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse mit Stilbestimmungen (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (2).
Prof. Dr. J. Malsch: Musikalische Akustik (1) — Akustische Ü (2).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Formenlehre: Neuzeitliche Musikwerke (1) — Ü im harmonischen und linearen Satz (1).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Musikverständnis (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die Anfänge der deutschen Oper (1) — Bruckner (2) — S: Musik und Bühne (2) — Pros Vorkurs: Rhythmik (1) — Pros Hauptkurs: Matthesons „Ehrenpforte" (2) — CM instr.: Aus der Frühromantik (1½) — CM voc. (Hilfsassistent F. Espitalier): Volksliedbearbeitungen (1½).
Dozent Dr. H. Husmann: Die Musik der Naturvölker (2).
Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanon und Fuge, Partiturlesen, Improvisation und Musikdiktat, Generalbaß und Liedbegleitung (je 1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Die Musik im 19. Jahrhundert (2) — Entwicklungszüge der Instrumentalmusik (1) — Ü zur Geschichte der Instrumentalmusik (2) — Einführung in das Verständnis der Musik (1) — Kontrapunkt (Kanon, Fuge) (1) — Akkordverbindung, Generalbaß, Modulation (1) — CM instr., voc. (je 2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Musikwissenschaftliche Ü (2) — Repetitorium für Kriegsteilnehmer (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Dramen mit Musik im Mittelalter und in der Renaissance (2) — Musikwissenschaftliche Ü (Literaturkunde) (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Europäische Barockmusik I (4) — J. S. Bach (1) — S: Ü zur vergleichenden Strukturforschung (2) — Pros: Ü zur klassischen Sonate (2) — CM instr. voc. (je 2).

Posen. Prof. Dr. W. Vetter: J. S. Bach (3) — S: Bach (2) — Harmonielehre II, Kontrapunkt I, Satzlehre II (mit Dr. H. Ringmann) (je 1) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Ringmann) (je 2).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Die Musik im Zeitalter des Barock (2) — Beethoven (1) — S (2) — Pros: Notenschriftkunde (2) — CM (2).
Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Der homophone Tonsatz (3).

Rostock. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Musikalische Rhythmik und Metrik (2) — Beethoven (1) — Ü zur deutschen Musik und Musikanschauung im 17. Jahrhundert — CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Georg Friedrich Händel (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung, Einführung in die Mensuralnatation (2) — Harmonielehre (1) — Kontrapunkt (1).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (3) — Das deutsche Gesellschaftslied im Zeitalter der Renaissance (1) — S (2) — Pros (2) — CM instr., voc. (2).
Prof. Dr. A. Orel: Der „Magnus liber organi" Leonins und Perotins (mit Ü) (2).
Prof. Dr. R. Haas: Anton Bruckner (2).
Lektor Tschoepe: Harmonielehre I, Kontrapunkt I (je 2) — Formenlehre und Instrumentation (4).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis Beethoven (2) — Grundfragen der musikalischen Volksliedkunde (1) — Musikwissenschaftliche Ü (1½) — CM instr. (1).

Neue Bücher

Die Schriftleitung ist vorerst nicht mehr in der Lage, Erwiderungen auf Buchbesprechungen zum Abdruck zu bringen. Sie sieht sich daher genötigt, die Verfasser auf den Weg der unmittelbaren Fühlungnahme mit den Referenten zu verweisen.

Schriften zur Gregorianik

I. Karl Gustav Fellerer,

Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte. (Kirchenmusikalische Reihe, Heft 3.) Pustet, Regensburg 1936. 92 S. 8°.

II. Dominicus Johner,

Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Ästhetik des gregorianischen Gesanges. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1940. XV, 482 S. 4°.

III. Jos. Theo Krug,

Quellen und Studien zur oberrheinischen Choralgeschichte. I. Die Choralhandschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg. Freiburg 1937. 76 S., 2 Taf. 8°.

IV. Hubert Sidler,

Studien zu den alten Offertorien mit ihren Versen. (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg, Heft 20.) Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Freiburg (Schweiz) 1939. 92 S., 8°.

V. Leo Söhner,

Die Orgelbegleitung zum gregorianischen Gesang. (Kirchenmusikalische Reihe, Heft 2.) Pustet, Regensburg 1936. 97 S. 8°.

Vielleicht gibt es heute in der Musikwissenschaft keine unsicherere Einstellung als die zum gregorianischen Choral. Die Ursache dieser Unsicherheit ist wesentlich dadurch bedingt, daß die wissenschaftliche Erforschung der Geschichte des Chorals (von wenigen Ausnahmen abgesehen) kaum ernsthaft betrieben worden ist. Man glaubte wahrscheinlich, sie den katholischen Fachkreisen, d. h. also in der Hauptsache den Orden, überlassen zu dürfen, mußte auch zweifellos die aus der Choralpraxis sich ergebende große, ja überlegene Materialkenntnis dieser Kreise anerkennen und zog sich also vorsichtig von diesem Gebiete zurück. Trotzdem sind wir in der Erforschung der Gregorianik in den letzten Jahrzehnten, etwa seit P. Wagners 3. Bande der „Einführung in die gregorianischen Melodien" (1921) kaum weitergekommen. Denn diese katholischen Fachkreise schrieben in der Regel für die Praxis und ohne Sinn für geschichtliche Entwicklung. So braucht man sich nicht zu wundern, wenn außerhalb ihrer weitgehend eine ebenso geschichtsfremde Ablehnung der Gregorianik, die unbesehen als jüdisch betrachtet wurde, Platz griff. Hier warten also große und wichtige Aufgaben auf ihre Lösungen. Die Frage nach der Abgrenzung des jüdischen Anteils, zweifellos eine der brennendsten, ist dabei noch von niemandem ernsthaft gestellt worden — vielleicht mit Recht, da zu viele Vorfragen bis jetzt ungeklärt geblieben sind. Zu anderen Fragen aber wird in den oben aufgezählten Werken Stellung genommen oder vorbereitet.

I. Über die geschichtliche Überlieferung unterrichtet in knapper, aber sehr aufschlußreicher Form die Schrift von Fellerer. Sie stellt sofort klar, wie wenig einheitlich bereits diese Überlieferung ist. Die Umgestaltungen der Melodien werden dabei wesentlich — und wohl mit Recht — negativ beurteilt, positiv dagegen die Bemühungen seit Pothier, wieder auf die alten Quellen zurückzugreifen und den Choral in der „best belegten" Form zu singen. (Ob und inwieweit dies möglich ist, wird allerdings nicht erörtert.) Positiv wird auch das Streben nach möglichster Einheit beurteilt. Zweifellos ist mit zunehmendem Schwinden der Verkehrsentfernungen und steigender Zentralisierung der Kirche eine Vereinheitlichung in der Choralpraxis nicht zu vermeiden; doch bleibt es traurig, daß der germanische, d. h. im Grunde deutsche „Choraldialekt" fast völlig verschwunden ist. Nach kurzen Kapiteln über die Entstehung, den Kampf mit den anderen Choralarten (über den noch mancherlei zu arbeiten ist, und bei dessen Darstellung man also gelegentlich anderer Meinung als der Autor sein kann) und über die neuen Formen (für die das gleiche gilt) werden die Ursachen, die die Tradition des gregorianischen Chorals gefährdeten und die Melodien „verdarben", klar herausgestellt: das Mittelalter mit seiner neuen Musikauffassung, der Humanismus und der Rationalismus sowie die Orgelbegleitung. (Wieweit hinter diesen Faktoren das neue Volkstum steht, bleibt unerörtert.) Die zum Teil sehr verwickelten und politisch bedingten Vorgänge werden anschaulich dargestellt; ebenso die Kämpfe um die „Rückkehr" zum „traditionellen" Choral. Die Beurteilung des Mittelalters scheint mir im übrigen zu streng zu erfolgen. Es gibt immerhin Hss. des 16. Jahrhunderts, die der Forscher mit Erfolg als Quelle benutzen darf; auch ist nicht jede Abweichung wider den Geist der Gregorianik.

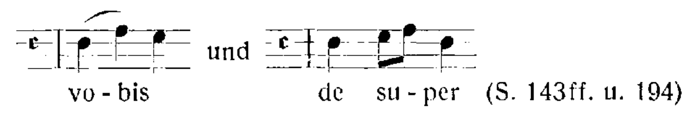
Eine kleine Zwischenbemerkung: Es berührt mich seltsam, wenn die gregorianischen Weisen als „mittelalterlich" bezeichnet werden. Kann man denn Ambrosius, Benedict, Augustinus, Gregor I. als mittelalterliche Menschen bezeichnen? Ich würde vorschlagen, gregorianisch

nur die Gesänge zu nennen, die von Gregor I. liturgisch geordnet wurden oder die wenigstens stil- und gattungsmäßig diesen Gesängen zugehören — also weder die Hymnen noch die mittelalterlichen Neukompositionen. Unklar ist aber auch der Terminus „vorgregorianisch". Bedeutet er: vor Gregor oder vor der Gregorianik? Das ist nicht dasselbe.

II. Das Verhältnis von „Wort und Ton" wird für die kommende Aufklärung der Entstehungsgeschichte des gregorianischen Chorals eine wichtige und fast entscheidende Rolle spielen. Wir müssen es also sehr begrüßen, daß Johner uns über dieses Verhältnis in einem groß angelegten Werk, das als einschlägiges Handbuch betrachtet werden muß, berichtet, denn J. ist zweifellos einer der besten Choralkenner. Er durchgeht die Möglichkeiten der Beziehungen zunächst im allgemeinen, dann bei den einzelnen Choralformen; es wird wenig anzumerken sein, und man darf sich ruhig der überlegenen Führung J.s überlassen — in dem Rahmen, den er sich gesteckt hat: denn J. ist Choralpraktiker, und er schreibt für die Praxis (die man freilich nicht unbesehen als historisch einwandfrei betrachten darf). Folgerichtig verzichtet er auch darauf, die handschriftlichen Quellen zu Rate zu ziehen und begnügt sich mit der Editio Vaticana oder dem Antiphonale monasticum (1934). Im Rahmen dieser Zeitschrift muß aber eine ganz andere — dem Werke zunächst nicht adäquate — Frage gestellt werden, welchen Nutzen dieses Handbuch der musikgeschichtlichen Forschung bringen kann. Zunächst sei festgehalten, daß das Werk in dankenswerter Weise das Material für die kommende Erörterung darbietet, soweit es eben in der heutigen Choralpraxis verwandt wird. Dann wären etwa folgende Vorbemerkungen zu machen:

1. Die unmittelbar geschichtlichen Anmerkungen oder Einstellungen J.s sind vielleicht nicht immer zuverlässig. Einige Punkte: Ob die Kadenz mit Wortberücksichtigung bei dem fünfsilbigen Cursus älter ist als die silbenzählende (S. 39 und ähnlich S. 466)? Ob wenigstens das „allererste Mal" „die Akzente die Prägung bedingt haben"? Und soll der Satz, daß die Antiphonie „mit der Zeit einen eigenen Stil gewonnen hat, der sich aber noch an die Psalmodie anschließt", besagen, daß die Antiphonen aus der Psalmodie herausgewachsen sind? Kann das bewiesen werden? Und: ist das Variationsprinzip dem Abendlande wirklich völlig fremd (S. 92)? Und was besagt „schäumende Fülle" als Charakteristikum orientalischer Musik angesichts z. B. des Barocks (S. 467)? Daß J. an vielen Stellen den Schöpfungen des Mittelalters nicht gerecht wird, indem ihm der stilistische Bruch seit der Übernahme der Choralkunst durch die Germanen entgeht und er die Neuschöpfungen des Nordens mit den Maßstäben des Südens beurteilt, darin ist ihm leider der echte Historiker P. Wagner vorangegangen. (Ein besonders deutliches Beispiel: die Sequenz *Lauda Sion*, S. 409ff.) Bedauerlicher als solche Nebensächlichkeiten ist es, daß der Choralpraktiker bemüht war, möglichst aus allen Formen Beispiele für die einzelnen Erscheinungen zu bringen — von seinem Standpunkte aus vielleicht zu Recht. Dadurch entsteht aber oft der Eindruck einer homogenen Masse, der zweifellos in vielen Fällen dem Historiker als der Nachprüfung bedürftig erscheint. Der Geschichtsforscher will Zufälligkeiten, Entlehnungen, Zitate (wie J. vielleicht nicht mit vollem Recht vorschlägt, S. 101) und grundsätzliche Gemeinsamkeiten unterschieden wissen. Auch fehlt — für den Historiker — der Blick auf andere Musikstile: Handelt es sich bei dieser oder jener Einzelheit um gregorianische Stileigentümlichkeiten oder um allgemein Übliches?

2. Ganz außer acht will der Verfasser auch die Rhythmik lassen. Bei der Verschiedenheit der Auffassungen ist dies durchaus zu billigen. Und doch, ganz gelingt dieser Verzicht nicht und kann auch nicht gelingen. Wiederum einige Beispiele: Die Ausführungen S. 142ff. haben nur Sinn vom Standpunkt eines äqualistischen Rhythmus. Wenn man die Werte der Neumen beachtet, ergibt sich ein Wechsel von

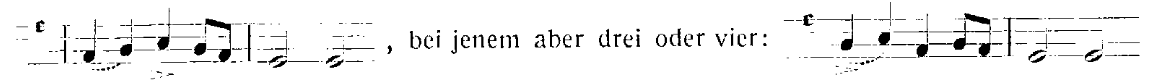


(S. 143ff. u. 194)

Auch bei dem Kapitel: Verhältnis des Wortakzents zur Tondauer gelingt ihm eine Loslösung vom äqualistischen Standpunkt nicht, trotz redlichen Willens zur Objektivität. Denn es fehlen nicht nur, wie J. gegenüber Feretti geltend macht (S. 24, 2 und 25, 1), Statistiken, sondern es wird auch nicht beachtet, daß mehrtönige Melismen (nach mensuralistischer Anschauung) nicht länger zu sein brauchen als eintönige Silben. Noch mehr: Es wird gar nicht gefragt, was denn als Zählzeit und ob die Zählzeit schon als „kurzer Akzent" zu gelten hat. (Unter Umständen müßte man ja auch sagen, daß der „kurze Akzent" beim deutschen Lied einfacherer Art, das der Akzentsilbe auch nur eine Zählzeit bewilligt, sehr beliebt ist — und man will doch Besonderheiten der Gregorianik herausstellen!) Ferner: Die Elisionssilbe der antiken Metren ist nur für den Äqualisten eine „Epenthesis" (S. 159); sie kann auch als Aufspaltung aufgefaßt werden. Und nebenbei: Die vielen griechischen Termini wären nicht bloß aus sprachlichen Gründen besser vermieden worden, sie erwecken auch den Eindruck, als ob es sich bei den gregorianischen Melodieveränderungen um die gleichen Vorgänge handele wie in der antiken Grammatik (S. 150). Das Problem, ob und welche Beziehungen hier bestehen, ist aber erst zu lösen. Die Verwirrung, welche die Verwendung der Worte „Jambus" und „Trochäus" in der deutschen Verslehre gestiftet hat, könnte warnen.

3. Da von den vorliegenden Gesängen ausgegangen wird, und der Einfluß der Sprache oder das Eindringen der sprachbedingten Melodie nicht als geschichtlicher Vorgang erforscht wird, so

bleiben folgerichtig auch die Melodielehre der sprachfreien Melodik und damit zusammenhängende Fragen außer Erörterung, wie die der verschiedenen Melismenarten; der Begriff des Interpunktionsmelismas (S. 133ff.) wird zu sprachbedingt genommen (die syntaktische „Interpunktion" ist meines Erachtens nicht der Ausgangspunkt dieses Melismas oder nicht der alleinige). Hierdurch entstehen aber Unklarheiten. Wenn die Melodie also z. B. eigenständig gebaut ist und wenn sie zu Höhepunkten gelangt, so sollte man lieber sagen, daß die Textakzente entsprechend angebracht werden, statt daß der Text Tonverlängerungen bringt (S. 29). Unrichtig ist es auf jeden Fall, zu sagen (S. 19), der spätere Akzent übe größere Anziehungskraft aus, so daß sich ihm die vorhergehenden Akzente unterordnen müßten. Vielmehr handelt es sich bei dem Beispiel *Videntes stellam magi* um einen Quintanstieg, um ein musikalisch eigenständiges Gebilde, dessen melodischen Gegebenheiten sich die Textakzente so gut wie möglich anpassen (und dies gilt weitgehend für die Antiphonen, jedoch keineswegs ausschließlich). — Chroma, Tritonus, Pentatonik und dergleichen werden ebenfalls von der heutigen und sinnfälligen Erscheinungsform der Melodie beurteilt und kurz abgetan. Hier vermag also der Historiker dem Buche wenig zu entnehmen. Der „Motus" erweist sich als für J.s Fragestellung nicht ergiebig (S. 43); J. bevorzugt das Motiv. Nun liegen diese Begriffe noch nicht fest; doch dürfte es sich in vielen Fällen empfehlen, den Ausdruck „Motiv" zu vermeiden und durch „Formel" zu ersetzen. Überhaupt ist es vielleicht ein interessantes Problem, wann und wie sich das Motiv als selbständiges Gebilde vom Motus löst. Einige Beispiele wiederum: Bedeuten die Töne *E G a* ein „Urmotiv" (S. 64ff.) oder einen Motus? Ferner bestehen vielleicht doch Zusammenhänge zwischen Text und antiphonaler Formel, stärker, als man nach J. (S. 143) vermuten möchte. Das Gevaertsche Thema 6 wird nämlich ganz vorzugsweise von Nebensätzen (Temporal-, Conditionalsätzen) oder Partizipialkonstruktionen gewählt. Das Thema 3–5[b] (vgl. meinen „Choralrhythmus", S. 98), das anscheinend auch J. mit der Formel 3–5[a] zusammenwirft, enthält zwei Akzente beim Beginn: *Fóntes et ómnia, Sáncti qui spérant, Hí novíssimi, Vós amíci.* Das Thema 1, das mit Thema 6 den Motus *F Ga a* gemeinsam hat, wird von Vokativen bevorzugt. In dieser Richtung (auf die Satzmelodie hin) könnten also Zusammenhänge bestehen. Im übrigen sind umgekehrt die Formeln 14–17 nicht gleichberechtigt als Schlußformeln zu nennen. 17 ist ursprünglich und in der Regel als Zusatz an die anderen Formeln gehängt worden. Formel 16 und 15 scheinen identisch zu sein, aber auch nur dadurch sich von 14 zu unterscheiden, daß bei dieser der Akzent zwei Silben von dem Schlußakzent entfernt ist:


, bei jenem aber drei oder vier:

Vielleicht dürften wir daher sagen, daß es eigentlich nur eine Schlußformel (mit einer Abart und einer Zusatzformel) im 1. Ton gibt, und einen viel gröberen Zusammenhang zwischen Formel und Wort(akzent) als bei den Initien feststellen.

Der „homogenen Masse" in historischer Hinsicht entspricht, daß oft vom Wort-Ton-Verhältnis aus verschiedenartige Dinge unter den gleichen Begriff gebracht werden: Man vgl. z. B. die „Prosthesis" der S. 157 (Hinzusetzung einzelner Töne, die die Melodie nicht ändern) mit jener der S. 168 (einer architektonischen Ausgestaltung!). Auf solche Weise verlieren die Begriffe ihre Schärfe und werden für historische Darstellungen fast unbrauchbar.

Nach diesen Vorfragen eine kurze Bemerkung zum unmittelbaren Thema des Buches: Der Einfluß des Wortes wird wesentlich im Wortakzent gesucht, und zwar durchaus mit Recht; weitgehend verbindet sich mit ihm ein höherer Ton oder eine höhere Tongruppe. Auch die Untersuchung der Nach- und Vorsilben erfolgt mit dem Blick auf den Akzent. Gleichwohl verdienen vielleicht auch andere Fragen Beachtung, wie die, ob die Melismengrenzen mit den Silben oder Wortgrenzen zusammenfallen oder nicht. Auch wird der Zusammenhang von Satzform und Melodie zwar grundsätzlich bejaht (S. 138) und zerstreut durch Beispiele belegt. Doch fehlt die Begrenzung (und die geschichtliche Differenzierung). Diese Vor- und Randbemerkungen sollen aber nicht die geleistete Arbeit entwerten — es scheint mir vielmehr notwendig, nochmals zu betonen, daß das Werk beschreiben und erklären, aber nicht geschichtlich deuten will. Die Facta sind richtig, zuverlässig und brauchbar vorgebracht, und der Historiker sei davor gewarnt, dies Buch zu vernachlässigen, weil seine Ergebnisse noch nicht unmittelbar für eine geschichtliche Darstellung zu verwenden sind.

Schwieriger wird die Beurteilung der ästhetischen Äußerungen J.s. Er weiß darum, daß von den Tonarten her eine „Ausdrucksästhetik" nicht zu gewinnen ist (S. 77, 437). Er kennt die Rolle der Formeln. Aber er versucht von den Tonschritten her hermeneutisch zu ihr zu gelangen. (Kap. 5 vor allem und in vielen Einzelbeispielen.) Ich befürchte, daß hier das Leben in der Praxis dem Forscher den Blick gestört hat (wie ja auch die zahllosen Urteile, die der Verfasser fällt über die „anmutigen Kadenzen" [S. 183] oder den triumphierend festgehaltenen Tenor [S. 200] — vgl. aber auch [S. 205] über das „Drückende" des Tenors —, für die Praxis statthaft sind, in der Forschung aber nur besagen, daß hier J. glaubt, die Choralkomponisten zu verstehen, oder aber, daß wir, wenn er ganze Psalmodieformeln schlecht beurteilt [S. 187], noch nicht in der Lage sind, diese Formeln zu verstehen). Zunächst ist weder die unterschiedliche Stellung geprüft, welche die Intervalle einnehmen, sei es zum Akzentton hin oder von ihm weg oder zu Tuba oder Tonica

oder einem Nebenton hin usw. Äußerst zweifelhaft bleibt ferner, ob diese Intervalle damals so empfunden wurden, wie sie etwa heute von einer Versuchsperson empfunden würden; vielleicht würde man unsere heutigen Empfindungen an den Rand schieben. Gefährlich ist ferner der Hinweis darauf, daß die junge Kirche bereit war, dem „reichen Seelenleben" der Psalmen „durch die Melodien zu neuem Leben" zu verhelfen (S. 432f.). Die Frage ist nämlich die, was man damals und was man heute unter „neuem Leben" versteht. Wahrscheinlich wird sich von diesem „neuen Leben" der „jungen Kirche" die ästhetische Frage beantworten lassen. J. — trotz des Hinweises auf Christus als Liturgen — scheint noch von dem „Leben" des 19. Jahrhunderts auszugehen, das „innig", „zart" u. dgl. sein sollte.

J. bestreitet, daß der Akzent die „Seele" des Wortes sei, entgegen Theorien des 4. Jahrhunderts (S. 13). Wieder wäre zu fragen, was unter „Seele" zu verstehen sei. Der Seelenbegriff der antiken Rhetoren dürfte wohl eine solche Äußerung rechtfertigen. Der Begriff der gemüthaften Seele des 19. Jahrhunderts aber begünstigt weitgehend die J.sche Ästhetik. Ein transzendentaler Seelenbegriff aber wird meines Erachtens mit dieser Ausdrucksästhetik nicht viel anfangen können. Nebenbei: die Gevaertschen „thèmes fixes" als „transzendental" zu bezeichnen, geht wohl zu weit. Das wäre eher mittelalterlich-autoritätsgläubig gedacht. Diese „thèmes fixes" verbleiben dafür viel zu sehr außerhalb der eigentlichen Gregorianik, insbesondere der Melismatik. Zweifellos aber kommt das wortfreie Melisma — vor allem nach der Klangleiblichkeit der Antike — am ehesten einer transzendentalen Sprache n a h e. Nüchterner ausgedrückt: Die Wahl der Intervalle mag oft im Dienste der Hervorhebung stehen, — soweit hat J. sicher oft recht (verunglückt ist aber z. B. S. 441 die Hervorhebung: *illuminatio mea!*). — Die stimmungsmäßige Färbung dieser Hervorhebung („ernst, anmutig" usw.) ist (vielleicht unvermeidliche Zutat) von heute. Zum mindesten: es ist kein Beweis für sie erbracht worden. Selbst die Tonmalerei scheint mir zwar nicht ausgeschlossen, aber oft nicht gegeben. Ich wähle das Graduale *Qui sedes* (S. 436) als Beispiel, zumal auch P. W a g n e r hier Tonmalerei annimmt: bei *super Cherubim* ist zwar der Gipfel der Melodie erreicht; aber dieser Gipfel ist ohne Lautmalerei zu erklären: es ist durchaus möglich, daß der Sänger deklamierte: *s″uper Ch′erubim* (wie wenn wir sagen würden „noch ″über den Ch′erubim"), so daß dem Substantiv *Cherubim* mit Recht die Tuba, der Präposition *super* aber ein kürzerer höherer Ton zukäme. Man wird also meines Erachtens gut tun, die ästhetische Frage noch als offen zu betrachten, aber darf doch dankbar die Durcharbeitung des Materials auch in dieser Hinsicht begrüßen; sie verdient, wenn sie widerlegt werden soll, eine gründliche Arbeit.

III. In einer flüssigen und gründlichen Dissertation berichtet K r u g über die Choralhss. Heidelbergs, vor allem über Hss. aus den Klöstern Salem, Petershausen, Lorsch und Reichenau. Bei diesen Reichenauer Hss. handelt es sich um einige Dokumente, die in der Reichenau für befreundete Klöster geschrieben worden waren; während, wie bekannt, der Hauptbestand der Augienses nach Karlsruhe gelangt ist. Der Handschriftenbeschreibung geht eine Darstellung der Kirchengeschichte des Oberrheingebiets und vor allem eine gründliche Studie zu einer Liturgiegeschichte voraus. Diese Vorarbeit ist durchaus notwendig; der Musikhistoriker wird nie dazu gelangen, die Choralgeschichte zu ergründen, wenn er sich nicht gleichzeitig um die Wandlungen der Liturgie und — im gegebenen Falle — um die Kämpfe zwischen „gallikanischer" und gregorianischer Liturgie bemüht. (Ob dabei die erste, von der man selbst die ambrosianische heute abzuleiten gewillt ist, nicht in Wahrheit eine ältere gemeinlateinische Stufe gegenüber der stellenweise jüngeren gregorianischen Liturgie, aber letzthin doch einen Sammelbegriff darstellt?) K. stellt noch einmal die große Bedeutung der Reichenau gegenüber der meist geringeren St. Gallens dar. Er schlägt vor, statt von St. Galler Neumen von oberrheinischen zu reden. Der Vorschlag verdient Beachtung, obwohl eine endgültige Klärung der Terminologie noch nicht möglich ist. Zweifellos aber kann der Terminus „St. Galler Schrift" heute in der Regel nur als eine gut bezeugte und oft einflußreiche pars pro toto verwandt werden — wobei man sich über den Umfang dieses Totums bisher noch nicht klar ist. Eine der wichtigsten Handschriften — neumenkundlich sowohl wie choralgeschichtlich — ist das sogenannte Petershausener Sakramentar. K. betrachtet deren Neumen als spezifisch für die oberrheinische Schrift und kennzeichnet diese durch ihr „genaues intervallmäßiges Differenzieren" sowie „die rhythmischen Differenzierungen". Der zweite Punkt ist zweifellos richtig, allerdings mit der Einschränkung, daß noch nicht geklärt ist, wieweit diese rheinische Neumenschrift auch im übrigen Süddeutschland zu Hause war. Was ich dagegen an mittelrheinischen Hss. kenne, spricht gegen eine tiefergehende Vertrautheit des Mittelrhein ebiets (Mainz) mit rheinischen Neumen. Zu der „intervallmäßigen Schrift" K.s aber (sowie den Übertragungsversuchen) kann ich nicht gut Stellung nehmen, da der Verf. zwar viel ankündigt, aber nicht darstellt oder gar belegt, die beigegebenen Faksimilia für die Nachprüfung nicht ausreichen und eine Photokopie zur Zeit nicht erhältlich ist. Doch scheint es nicht unwahrscheinlich — gerade bei dem Exsultet —, daß man versuchte, über die relativen Angaben der eigentlichen gregorianischen Neumen hinaus die Tonhöhe festzulegen, wie ähnlich in Mainz auch bei einem Sakramentare des 10. Jahrhunderts. Daß es sich um rezitativische Texte handelt, gibt zu denken. Ob sich hier der Einfluß der grammatischen Akzente stärker erhielt als bei den „concentischen" Gesängen? Die Folgerungen über die Herkunft des feierlichen Präfationstones (S. 42) entbehren im übrigen letzter Schlüssigkeit. Wir dürfen nicht ohne weiteres annehmen, daß die älteste e r h a l t e n e Quelle eines Choralgesangs auch seine erste Niederschrift oder gar seine Entstehungsurkunde sei.

Auch der alte Palatinus Cod. Pal. lat. 864 aus Lorsch verdient mit Recht die Beachtung des Verf. Ich erlaube mir, einige Anmerkungen seiner Darstellung hinzuzufügen: Die Hymnen S. 48/49 sind nicht rhythmisch, sondern metrisch. Es handelt sich um katalektische anapästische Tetrameter sowie um asklepiadeische Verse. Die Übertragung der Hymnen scheint mir ungesichert. Was die Hymne *Justis* betrifft, so ist jedenfalls sicher, daß die erste Divisio K.s unrichtig ist (und damit die melodische Fassung noch stärker in Frage gestellt wird), und daß keinerlei Anlaß besteht, die 2. Strophe anders als die 1. und 3. zu übertragen. (Ich sehe davon ab, daß Spondeus und Daktylus ausgetauscht werden und dadurch kleine Abweichungen entstehen.) Gewiß, die Schlußworte *Vitae* und *saecli* enthalten Puncti, das Schlußwort *(per-)enni* Virgen. Dieser Unterschied ist aber so zu verstehen, daß man Virga oder Punctus nicht schlechthin nach der Tonhöhe auswählte, sondern nach dem Verhältnis innerhalb des Wortes; und falls die Silbe *per-* irgendwie noch tiefer liegt als die Silben *-enni*, so ergibt sich ohne weiteres für den Schreiber die Veranlassung, Virgen zu setzen. (Diese Regulierung der Zeichen vom Wort aus ist lange üblich gewesen, scheint aber nicht von den Paläographen beachtet zu sein, zumal sie nicht sehr bedeutungsvoll ist.) Codex Sal. IX/49 ist wegen der Lektionszeichen beachtlich, Cod. Sal. IX/57 wegen der Matthäusgenealogie und anderer Evangeliumslektionen, Cod. Sal. IX/42a wegen des Gebhardsoffiziums.

IV. Bescheidener in Plänen und theoretischen Folgerungen, darum aber auch einer größeren Zustimmung gewiß sind die Studien von Sidler zu den Versen und Antiphonen der alten Offertorien. Diese Verse sind seit etwa 800 Jahren allmählich außer Gebrauch gekommen, scheinen jetzt aber nicht bloß das Gefallen der Choraltheoretiker, sondern auch wieder der Praktiker zu finden. Ich verweise auf das Offertoriale von K. Ott 1935. Sie stellen einen Höhepunkt der gregorianischen Kunst dar, und zwar meines Erachtens einen, der wesentlich auf der lateinischen Grundlage basiert. Wenn S. sie selbständig neben die Antiphonie stellt (S. 7), so übertreibt er meines Erachtens die Sonderstellung dieser Offertorien; die Entwicklungslinie der Antiphonie von den Offiziumsantiphonen über Introitus und Communio zielt nach den Offertorien als Gipfelpunkt. Die historische Eingliederung zwischen (jüngeren) Gradualien und Alleluia dürfte wohl zutreffen: von den Gradualien unterschieden sie sich z. B. durch die Bevorzugung der Binnenmelismen (S. 5).

Die Arbeit bemüht sich, aus den alten Hss. (vor allem Cod. Montpellier H 159, daneben den Gradualien von Rouen, Saint Yrieix, Nevers und Graz) über Ott hinaus die Urgestalt der Melodien zu finden; sie setzt vor allem die Erörterungen Bomms (Wechsel der Modalitätsbestimmungen) fort: eine oder gar die Hauptquelle späteren Zwiespalts in der Überlieferung erblickt S. (ähnlich wie B. und Jacobsthal [Jude]) in der Chromatik, die als ursprünglich betrachtet wird. Zu diesem Zweck werden die Offertorien der Reihe nach vorgenommen.

Es würde zu weit führen, hier auch einzeln die möglichen Anmerkungen vorzubringen, zumal der Verf. vorsichtig und recht gewissenhaft arbeitet. Vielleicht wäre es aber für den Wissenschaftler angenehmer gewesen, wenn die einzelnen Varianten in ausgedehnterem Maße übereinander gedruckt worden wären (vgl. die vorbildliche Art der Mobergschen Sequenzen-Studien). Natürlich sind abweichende Meinungen denkbar, so z. B. gleich beim ersten Beispiel neben den beiden Erklärungsversuchen S.s ein dritter: daß die Antiphon plagal auf *D* gebaut, die Verse aber authentisch auf *Γ* mit Quintschluß auf *D*. Der Vorteil wäre a) eine leichte Erklärung der Variante Nevers, b) ein brauchbarer Anschluß der Repetenda. Ferner würde ich nicht die Bruchstelle in Mo bei *animam* | *meam*, sondern bei *meam* | *et* ansetzen. Dort wäre a) ein Bruch eher verständlich, und b) steht dieser *B*-Schluß im notwendigen Zusammenhang mit dem *Es*. Nur durch ihn läßt sich bei *custodi* der plötzliche Wechsel von *E* zu *Es* erklären. Wie in vielen Fällen (das soll natürlich nicht heißen in allen) ist das Chroma der Gregorianik anscheinend sekundär, bedingt durch den Tritonus. (Ähnlich z. B. *Benedixisti* — *Exulta satis*). Trifft dieses aber zu, wo bleibt dann die Berechtigung zur Hermeneutik („höchst ausdrucksvolle Deklamation") für dieses Chroma?

Die anfängliche Chromatik von *Confortamini* als „altüberliefert" zu bezeichnen, geht wohl auch nicht so unbedingt an. Ich persönlich habe wenigstens das Gefühl, daß Montpellier hier mit seinen chromatischen und Vierteltönen spielt, d. h. also, daß er sie neu erfunden hat — aber diesmal ohne Tritonus-Anlaß.

Mögen aber auch Ursprünglichkeit des Chromas wie auch Hermeneutik bisweilen noch ungesichert sein, die gründliche und kluge Arbeit verdient Dank und volle Beachtung bei der Frage nach der ursprünglichen Fassung der Melodien sowohl wie nach der Transmutation und ihren Arten und Ursachen.

V. Söhner greift auf seine treffliche Dissertation (Geschichte der Begleitung des Gregorianischen Chorals in Deutschland, vornehmlich im 18. Jahrhundert) zurück und ergänzt sie durch Überblicke auf die anderen Länder, in denen übrigens das Problem der Choralbegleitung viel geringere Bedeutung besaß, und durch eine Erläuterung des Systems der Solesmer Choralbegleitung, das als das beste bezeichnet wird, und schließt mit einer Prüfung der Fragen, ob eine Choralbegleitung möglich, notwendig, historisch berechtigt oder praktisch unentbehrlich sei. Die Fragen werden — mit Recht — verneinend beantwortet. (Freilich, wenn eine Begleitung an sich sinnwidrig ist, dann erscheint es mir schwierig, eine bestimmte Art als „beste" zu bezeichnen.) Dieser abschließenden Betrachtung steht ein kurzer historischer Überblick über den Choral und seine harmoniefremde Art gegenüber, bei der leider der jüdische Anteil überbetont wird.

Ewald Jammers, Dresden

Willi Schulze,

Die mehrstimmige Messe im frühprotestantischen Gottesdienst. Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Friedrich Blume, Heft 8. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1940. 91 S.

Wenn Schulze in seiner schönen Einleitung, in der die Entwicklung der Kirchenmusik auf das Spannungsverhältnis von Accentus und Concentus, von Psalmodie und Hymnodie, von Wort und Musik zurückgeführt, kurz: als Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses gedeutet wird, unter anderem die Aufgabe seiner Arbeit darin sieht, einen Beitrag zu liefern „zu der das ganze Jahrhundert beherrschenden Auseinandersetzung zwischen der niederländisch-humanistischen Musikanschauung und derjenigen der deutschen Reformatoren", so darf bei dieser Gelegenheit einmal auf die Gefahren hingewiesen werden, die diese grundsätzlich zu Recht bestehende Formulierung enthält. Wie die Nachfolger der großen Niederländer, so haben auch die deutschen reformatorischen Musiker Teil an der Bereitschaft zum humanistischen und renaissancehaften Kunstideal der Zeit. Die heraufkommenden neuen Gattungen, die deutschen Psalmen- und Evangelienkompositionen der reformatorischen Frühmeister zeigen, je mehr wir davon kennenlernen, daß auch sie das ihnen neu gestellte Wort-Ton-Problem als Reformatoren und Humanisten seiner Lösung zuführen. Die liturgischen Voraussetzungen, die stilgeschichtlichen Gegebenheiten sind zwar verschieden, der im Humanismus und den geistigen Kräften der Renaissance wurzelnde neue Stilwille dieser Jahrzehnte aber ist Niederländern und Deutschen, katholischen und reformatorischen Meistern gemeinsam.

Ist die mehrstimmige Messe zur Zeit der Niederländer, zur Zeit Ockeghems, Obrechts und auch noch Josquins die führende Gattung innerhalb der geistlichen Musik, so ist es eines der geschichtlichen Ergebnisse dieses neuen Stilwillens, daß sie diese Stellung im Laufe der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts verliert. An die Stelle der kunstvollen Bearbeitung des objektiven Messentextes rückt die aufsteigende Individualform der vielseitigeren Motette und diejenige des Madrigals. Bleibt ihr zwar im liturgischen Raum der alten Kirche ihr unveräußerliches Lebensrecht, während sie mit der liturgischen Unsicherheit der jungen Kirche auf reformatorischem Boden zumindest in Frage gestellt wird, so leidet es doch keinen Zweifel, daß die Messe als Gattung hier wie dort nicht mehr im Mittelpunkt des schöpferischen Interesses steht. Die Vorherrschaft der Parodiemesse im Messenwerk der gegenreformatorischen Musiker bis hin zu Philipp de Monte und darüber hinaus, die protestantischen Lösungen der deutschen Meister, die letztlich nur zur Auflösung des geschlossenen Zyklus führen konnten, sind die eindeutigen Zeugen dieses kunstgeschichtlichen Wandels.

Ihm entspricht der klare Aufbau dieser Arbeit, deren erstes Kapitel „Idee und Gestalt der mehrstimmigen Messe bis zur Reformation" im dreifachen Entwicklungsverlauf der Messe über weltlichen Cantus firmus, über geistlichen Cantus firmus und der Choralmesse in instruktiver Kürze verfolgt. Drei Stadien der Entwicklung, die Sch. mit Glareans bekannten Wertungskategorien (Ars infantilitas, Ars adolescens, Ars perfecta) nicht ganz ohne Gefahren in Parallele setzt, werden ausführlicher am Beispiel der Chansonmesse, deren Entwicklung die der Messen mit geistlichem Cantus firmus entspricht, klar herausgearbeitet. Mit Recht wird das Verhältnis von Cantus firmus und Kontrapunkt, die Durchdringung des figurativen Oberbaues mit dem melodischen Gehalt der Cantus-firmus-Zone als „das zentrale Problem der Messenkomposition" nachdrücklich betont. Die Entwicklung der Choralmesse, deren Cantus firmus in stärkerem Maße „das reale Zentrum der Komposition" darstellt, beschreibt Sch. mit Hermann Zenck als „Morphologie der Choralverarbeitung" ebenfalls in drei Stadien, wie sie von den anonymen Ordinariumsätzen des Jenaer Chorbuches 35 an über Isaacs Choralis Constantinus bis zu Josquins *De beata Virgine*-Messe zu verfolgen sind. Das so gründlich durchleuchtete geschichtliche Entwicklungsbild gipfelt in der Beschreibung der *Pange lingua*-Messe Josquins, deren stilistische Bedeutung in der Überwindung des Cantus-firmus-Gedankens gesehen und die mit Besseler „als weit in die Zukunft weisende Grenzerscheinung" charakterisiert wird. Anschließend geht Sch. auch der Erörterung all der Probleme nicht aus dem Wege, die sich für den Betrachter aus der Frage nach der Funktion des Cantus firmus ergeben.

In einem zweiten Kapitel untersucht Sch. mit gründlicher theologischer Kenntnis „die liturgische und ideelle Grundlegung der Messe durch die Reformatoren". „Eine gewisse Gleichgültigkeit Luthers gegenüber rein liturgischen Dingen" hat zu dem Nebeneinander der lateinischen „Formula Missae", in der das Ordinarium „als Ganzes bestehen" bleibt, und der „Deutschen Messe" mit den eigentlichen Gemeindegesangsschöpfungen des deutschen Credo und Sanctus geführt. Bekannt ist das Ergebnis, die „drei grundverschiedenen Lösungsversuche" der reformatorischen Kirche: Die „gereinigte" lateinische Messe, die deutsche Liedermesse und die deutsche Übertragung der lateinischen Meßgesänge.

Diesen wenig gefestigten liturgischen Voraussetzungen entspricht das in den gedruckten und handschriftlichen Quellen überlieferte „protestantische" Messenmaterial, das zum großen Teil als „Repertoireübernahme und Traditionalismus" (3. Kapitel) zu klassifizieren ist. Die Sichtung beginnt mit dem zentralen Messendruck der protestantischen Kirche, mit Georg Rhaus *Opus decem Missarum* von 1541. Vorangegangen sind 1539 im protestantischen Nürnberg der *Liber quindecim Missarum* (Petrejus) und die bei Graphaeus gedruckten *Missae tredecim*. Nieder-

ländische Meister stehen an der Spitze, der Anteil der Chansonmesse ist bei Rhau größer als in den Nürnberger Sammlungen. Rhau und Petrejus enthalten je zwei Choralmessen mit durchkomponiertem Ordinarium. Sollte nicht aus der immerhin beachtlichen Anzahl von Messen mit liturgischem Cantus firmus auf eine über die „Repertoireübernahme" und die „traditionelle Haltung" hinausgreifende „reformatorische" Tendenz der Auswahl geschlossen werden können? So scheint es mir z. B. auch bemerkenswert, daß die Stuttgarter Chorbücher „vorwiegend Messen über liturgische Cantus firmi", ferner Choralmessen enthalten, die wieder durchkomponiert „den vollständigen Ordinariumtext aufweisen". Wenn die Königsberger Handschrift des Kantors Matthias Krüger in ihrem zweiten Teil „nur Werke des neueren Stils" führender Niederländer wiedergibt, der erste Teil hingegen nur Choralmessen „älteren Stils" von Isaac und Stoltzer, wenn ferner das Königsberger Missale von 1543 (Ms. 1968) drei Choralmessen enthält — eine davon mit dem Namen Thomas Stoltzers — und die Fortschrittlichkeit dieser Komposition in ihrer Neigung zur paarigen Imitation und ihrer neuen, den deutschen Psalmenkompositionen des Meisters nahestehenden Textbehandlung herausgestellt werden kann, so stehen wir mit Sch. nicht nur vor der „betont choralen" Haltung dieser Handschriften, sondern zweifellos doch auch den Äußerungen des neuen Stilwillens im Bereich der frühprotestantischen Messenkomposition gegenüber. (Die Textbehandlung ist allerdings in diesem Falle mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten. Da die Königsberger Handschrift in der Stoltzer-Überlieferung eine relativ späte Quelle darstellt, könnte ihre Textunterlegung durchaus spätere Zutat sein. Zudem scheint mir die Textbehandlung doch mehr choralbedingt als wortgezeugt. Das aber würde bedeuten, daß von einer Verwandtschaft mit der Textbehandlung in den deutschen Psalmen des Meisters eigentlich nicht gesprochen werden kann.) Die betont chorale Haltung jedoch — ist sie nicht, selbst bei größter Zurückhaltung, auch schon als das Auswahlprinzip zumindest bei den Nürnberger Drucken anzusehen, äußert sie sich schließlich nicht auch in der Bevorzugung der Messen über geistlichen Cantus firmus? Nach Schulzes strenger Sichtung des Materials glaube ich nicht, daß man das schon auf S. 49 ausgesprochene Resultat: „Ein bestimmtes Auswahlprinzip wurde nicht verfolgt, sondern wahllos aufgenommen, was erreichbar war" in so uneingeschränkter Form wird übernehmen können.

„Im Gegensatz zu diesen Veröffentlichungen", heißt es im 4. Kapitel, das „die deutsche Tradition im Werk der Kantoren" untersucht, „hält sich die übrige Musik der lutherischen Kirche viel mehr auf der Linie einer national betonten Kunst". Rhaus Propriensammlungen, die *Officia Paschalia* und *De Nativitate* von 1539 bzw. 1545, werden in der Hauptsache von deutschen reformatorischen Meistern bestritten, ihr stilistisches Vorbild ist Isaacs *Choralis Constantinus*. Den reicheren Möglichkeiten des Propriums gegenüber „tritt das Ordinarium sichtbar in den Hintergrund". Drei Messen des Galliculus, eine von Adam Rener verdienen unser besonderes Interesse. Sie gehören zum Typus der Choralmesse, zum Messenstil des *Choralis Constantinus*, „dessen Wesen durch einen Ausgleich der Cantus-firmus-Haltung mit der motettisch-imitierenden Schreibweise gekennzeichnet ist" — wie Sch. richtig hervorhebt. Diese Entwicklung vollzieht sich auf deutschem Boden in einer einzigen Generation, wie von Sch. selbst betont wird. Ist es darum notwendig, die Gründe dafür, daß „diese Auseinandersetzung innerhalb der protestantischen Kirche nie zu einer völligen Rezeption des niederländischen Chorstiles geführt hat", im „Wesen der lutherischen Musikanschauung" zu suchen? Die deutschen Meister rezeptieren ihn just in dem Augenblick, als die gesamteuropäische Musik darangeht, ihn mit neuen Zielen zu überwinden. Das zeigt sich an Sch.s eingehender Betrachtung der im Neudruck zugänglichen Ostermesse des Galliculus (Das Chorwerk, Heft 44) aufs deutlichste in ihrem Nebeneinander aller drei Stadien der Choralpolyphonie. Gerade aber auch dieses Werk zeigt in der Einbeziehung des deutschen Liedes *Christ ist erstanden* das Besondere innerhalb der allgemeinen Situation des reformatorischen Schöpfers dieser Messe: Erscheint das Lied in der Prose des Officiums als Tenor-Cantus-firmus, dann als ostinater Baß, schließlich aber in motettischer Durchführung als Schlußglied des Agnus, so wird hier das reformatorische Streben offenbar, an die Stelle einer zum Symbol gewordenen überlieferten Bindung (an den gregorianischen Choral) das Symbol einer neuen Bindung (an das deutsche Gemeindelied) zu setzen. Auf das Symbol dieser Bindung kommt es vor allem an, nicht auf das stilistische Festhalten an der traditionellen deutschen Cantus-firmus-Technik.

Erfreulicherweise werden auch die wichtigen Breslauer Handschriften 92 (von 1562) und 97 (mit Leonhard Pamingers bedeutsamer Messse über *Bewahr mich, Herr*), ferner Johannes Kugelmanns Ordinariumsätze in seinen *Concentus novi* von 1540, schließlich aber, in einem letzten Kapitel, das „die Eingliederung des deutschen Ordinariumliedes in den lateinischen Zyklus" behandelt, noch die handschriftlichen Chorbücher Berlin Z 13 und Weimar B Johann Walters und das „Eisenacher Cantorenbuch" in die Untersuchung einbezogen. Diese letzteren, vollständiger als die Officia Georg Rhaus, bilden „eine wichtige Ergänzungsquelle" für die gottesdienstliche Musik der frühprotestantischen Kirche. Es ist ihr Vorzug, daß sie den „Niederschlag der Meßordnung" darstellen, wie sie „wirklicher Brauch war und vom Chor ausgeführt worden ist". Charakteristisch das Nebeneinander von lateinischen und deutschen Stücken. Knappe Hinweise auf den Zwickauer Codex 119, die Dresdner Codices 264 und 266 und das Rostocker Ms. Musica 40 (Tendenz zu einer Missa brevis!) beschließen die umfassende Quellenuntersuchung des Verfassers. Zu bedauern ist, daß die beiden in den Erlanger Chorbüchern überlieferten Messen (*Missa super Accessit* von Conradus Rein [473/1, fol. 175] und *Missa De Sancta Trinitate* von Wilhelm

Breitengraser [473/3, fol. 146]), von denen zumindest die letztere eindeutig zum protestantischen Messenbestand gehört, nicht berücksichtigt worden sind.

Es ist ein dankenswertes Verdienst dieser ausgezeichnet geschriebenen Studie, daß sie das überlieferte Quellenmaterial in schöner Klarheit durchleuchtet und an dem in seinen großen Zügen nicht unbekannten Teilgebiet der deutschen Musikgeschichte neue Probleme aufzuweisen vermag, daß sie als vorwiegend liturgisch orientierte Darstellung der Forschung die Aufgabe stellt, stilistische Einzeluntersuchungen der Messen jener protestantischen Meister, so z. B. der Königsberger Messen Thomas Stoltzers, folgen zu lassen, deren „reformatorisches" Teilnehmen am humanistisch-renaissancehaften Kunstideal der Zeit vielleicht doch stärker und weitreichender gewesen ist, als wir bisher glaubten annehmen zu können. Adam Adrio, Berlin

Franz Wöhlke,

Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts (Musik und Geistesgeschichte. Berliner Studien zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von A. Schering, Bd. III). Würzburg 1940.

Es gehört zu den fesselndsten Eindrücken, die das Geschichtsbild einer rasch sich wandelnden Zeit bietet, zu beobachten, wie seltsam die wirkenden Strömungen einander meiden und einander durchdringen. Urväterhausrat, längst totgeglaubte Maximen und Dogmen bewahren noch eine fast gespenstische Zählebigkeit, während junge Kräfte längst am Werke sind, jene auf den Scheiterhaufen zu bringen und an seiner Glut eine neue Ära mit gewandelten Lehren, verjüngtem Glauben und frischen Zielen zu entzünden. In einer solchen Zeit der Geschichte erscheinen die schaffenden Künstler, die Theoretiker und Philosophen in einem merkwürdigen Zwielicht, einer doppelseitigen Beleuchtung, deren Wirkung die Blässe und Inhaltslosigkeit des Wortes „Übergangserscheinung" schonungslos enthüllt. Die Musikwissenschaft der vergangenen Jahrzehnte hat sich mit Vorliebe für die charaktergebenden Gestalten ausgeprägter Epochen erwärmt, und die zukünftige wird sich mit ihnen noch eingehend genug zu befassen haben. Inzwischen aber ist mit dem wachsenden Sinn für die hintergründigen Kräfte, die „Geschichte machen", für die geheimen Fäden, die „der Gottheit lebendiges Kleid wirken", auch das Interesse für die Rollen des „Zwischenfaches", für das Halbdämmer geschichtlicher „Übergänge" gewachsen.

Eine solche Zwielichtigkeit zu durchdringen, die in dem Halbdämmer Tätigen als geschichtliche Realitäten zu sehen, sie zu ihrerer Umwelt in das rechte Verhältnis zu setzen, sie nicht zu „Vorläufern" oder zu „Vollendern" zu vereinfachen, sie vielmehr schlechthin als Seiende und Wirkende zu fassen, das ist eine Aufgabe, die neben umfassender Kenntnis ein feines Einfühlungsvermögen und eine behutsame Hand erfordert. Es ist anerkennenswert, wie viel der Verf. in dieser Erstlingsarbeit aus einem Problem zu machen verstanden hat, das im Rahmen einer Dissertation kaum voll zu lösen war.

Lorenz Mizler ist ein seltsamer Gast zwischen den Zeiten gewesen. Schüler Sebastian Bachs, Altersgenosse der älteren Bach-Söhne, Leipziger Student der Theologie und Hörer Gottscheds, dessen Verehrer er zeitlebens bleibt, Magister, Korrespondent J. Gottfried Walthers und J. Matthesons, wendet er sich mit fünfundzwanzig Jahren der Mathematik, der Rechtswissenschaft und der Geschichte zu, verschreibt sich schließlich ganz der Medizin, erfindet und konstruiert, interessiert sich für Chemie und Physik, dilettiert in philosophischen Versuchen im Anschluß an Leibniz und Chr. Wolff, lehrt an der Leipziger Universität Philosophie, Griechisch, Naturrecht, Musik (wobei er seine eigenen Arbeiten, Matthesons „Neueröffnetes Orchester" und Fuxens „Gradus ad Parnassum" zugrundelegt), legt Fux in deutscher Übersetzung vor und verspricht eine Ausgabe der „Organographia" des Praetorius — im Versprechen ist er groß —, veröffentlicht 1740 bis 1746 vier Teile selbstkomponierte Oden in eigenem Verlag, die ihm den beißenden Spott Telemanns, Grauns, Scheibes und Matthesons eintragen, macht sich einen Namen durch die musikalischen Zeitschriften, die er herausgibt: die „Musikalische Bibliothek" (1736—1754, abschließend mit dem 1. Teil des IV. Bandes) und den „Musikalischen Starstecher" (1739/40, nur 7 Nummern) und begründet 1738 die „Musikalische Sozietät", die bis 1754 bestanden und durch die Mitgliedschaft von Männern wie Telemann, Händel, Graun, Bach — das bekannte Hausmannsche Bild mit dem Kanon auf dem Notenblatt ist für die Gesellschaft gemalt worden — und Leopold Mozart einen Abglanz des Ruhmes auf den Namen Mizlers geworfen hat. Der Vielgewandte hat sich in Leipzig nicht halten können, er muß 1743 eine Stellung als Hauslehrer, Bibliothekar und Hofmathematikus bei dem Kanzler des Königsreichs Polen annehmen; alle Bemühungen, wieder in Leipzig Fuß zu fassen, schlagen fehl. Die letzten Jahre verbringt er als polnischer „Hofrat und Hofarzt" (seitdem nennt er sich „Edler von Kolof") und als Historiograph in Warschau, wo er, anscheinend in recht unerquicklichen Verhältnissen, 1778, vom musikalischen Deutschland schon vergessen, gestorben ist.

Mizler scheint recht ein Vertreter jenes Zeitalters gewesen zu sein, in dem Maßlosigkeit und Enge, Arroganz und Unterwürfigkeit, Polyhistorismus und Oberflächlichkeit, Talentfülle und Charlatanerie so dicht beieinander gewohnt haben wie wohl selten. Die überhebliche Tadelsucht, die er schon in seiner Dissertation 1734 J. G. Walther gegenüber an den Tag gelegt und auf die der fast eine Generation ältere Lexikograph gelegentlich mit wahrhaft weltmännischer Bonhommie reagiert hat, scheint nicht bloß dem jugendlichen Übereifer entsprungen zu sein, mit dem Mizler selbst sich dafür entschuldigt hat; sie bringt ihn auch später immer wieder in

Konflikte. Der Gelehrtendünkel, mit dem er seine spekulativen musikalischen Grundsätze vorträgt, verschafft ihm die erbitterte Feindschaft Matthesons und Scheibes; sie gipfelt in dem galligen Nachtrag zur „Ehrenpforte", mit dem Mattheson selbst sich kein Ruhmesdenkmal gesetzt hat. In Mizlers Ankündigungen steckt, selbst wenn man sie an der Ruhmredigkeit seiner Zeit mißt, viel Selbstbeweihräucherung und Reklamesucht; sie verleiten ihn immer wieder zu unerfüllbaren Versprechungen: die Herausgabe der „Organographia", einige Teile der „Oden", eine Sammlung Flötenkonzerte, manche Schriften bleiben ebenso vage Projekte wie der spätere Plan einer medizinischen Gesellschaft — und ein Phantom ist ja im Grunde auch die „Korrespondierende Sozietät der musikalischen Wissenschaften" geblieben. Sie beruhte auf dem Ehrgeiz Mizlers und auf der Furcht mancher Musiker, von der „satyrischen Feder der unbefugten Criticorum" aufgespießt zu werden. Das hat C. H. Graun in einem Briefe an Telemann ausgeplaudert. Vielfältige Begabung und geistige Regsamkeit haben sich mit Geltungsdrang und Unbeständigkeit in Mizler zu einem Charakter verbunden, der vor lauter Geschäftigkeit nicht zu durchschlagender Leistung gelangte und vor programmatisch betonter Engstirnigkeit den Kontakt mit den Ideen seines Zeitalters verlor. Dennoch: eine Vollblutnatur muß der Mann gewesen sein.

Dies alles und viele aufschlußreiche Einzelbelege dazu findet man in der Arbeit Wöhlkes fleißig gesammelt, wenn auch verstreut. Die Konzentration zum Bilde des Charakters und damit zu dem Spiegel der Zeit nimmt bei einer so fesselnden Erscheinung der Leser gern selbst vor. Ganz leicht hat es ihm der Verf. nicht immer gemacht, da er manches Biographische in andere Abschnitte verlegt hat, so die Äußerungen der Mitglieder zum Gedanken der Sozietät, die Mitgliedschaft Mizlers in der Erfurter Akademie, die Spöttereien Matthesons und Scheibes, Grauns und Telemanns Urteile über die Oden, vor allem aber den Bericht über das höchst bemerkenswerte autobiographische Gedicht, in dem sich (soweit es wiedergegeben wird) offenbar ein ganz anderer Mizler ausspricht als in den wissenschaftlichen Schriften. Die Trennung in „Leben" und „Werke" wird in Darstellungen nützlich sein, in denen die Selbstwertigkeit und das Eigenleben der Leistung erlauben, von den Begebenheiten des äußeren Lebensganges zu abstrahieren. Bei einer solchen „Zwielichtfigur" aber wie Mizler, in dessen Dasein Wollen und Müssen, Erleben und Tun, Spontaneität und Notwendigkeit, Freiheit und Abhängigkeit vom Zwang der Geschehnisse ein unlösbares Ganzes bilden, hätte der Einbau seiner Arbeiten und Pläne in die Darstellung des Lebens den Vorzug gehabt, daß ein Bild von der Persönlichkeit im Strome ihrer Zeit hätte entwickelt werden können.

Die Trennung von Leben und Werk bewirkt, daß Mizlers musiktheoretische Arbeiten beziehungslos bleiben, im luftleeren Raum stehen. Seine Grundlehre rückt in die Bewertung einer positiven Leistung, ja geradezu einer kämpferischen Tat (S. 72), während sie, geschichtlich betrachtet, fast als die Grille eines Sonderlings erscheint. Grillenhaft ausgeklügelte Absonderlichkeiten sind schon Mizlers Odenkompositionen, und die Widersprüche, in die der Verf. sich bei der Frage, ob sie wirklich als Hausmusik oder als Ergebnisse theoretischer Spekulationen zu betrachten seien (man vgl. miteinander die S. 67, 76, 78 und 80), verwickelt, beweisen, daß sie eben nicht ohne Zusammenhang mit dem gesamten Denken und Gebaren dieses Zwielichtigen zu verstehen sind. Die Grundlehre Mizlers, die er schon in seiner Dissertation formuliert hat: „quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae", läuft darauf hinaus, daß die Musik eine „wissenschaftliche" d. h. eine spekulative, nicht eine empirische, und in Mizlers besonderem Sinne eine mathematische Disziplin sei. Hätte es sich nun für ihn wirklich darum gehandelt, der Musik einen Platz in der Wissenschaft zurückzuerobern, so hätte er an die Theorien Newtons, Eulers und Mersennes anschließen und deren akustische Berechnungen fortsetzen können. Hätte er andererseits die Musik als Erfahrungsgegenstand wissenschaftlich behandeln wollen, so ist nicht einzusehen, warum er nicht Rameaus „Traité de l'harmonie" (1722), „Nouveau système théorique" (1726) und „Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement" (1732) benutzt hat, von denen der Verf. kurzerhand annimmt, sie seien Mizler unbekannt geblieben (S. 56, Fußnote 84). Mit Rameau sich auseinanderzusetzen, sein Verhältnis zu Mizlers Auffassung vom Dreiklangsaufbau aller Musik zu bestimmen, war jedenfalls des Verf. Sache, auch wenn Mizler selbst Rameau nicht gekannt haben sollte. Das ist übrigens unwahrscheinlich, weil Ph. E. Bach gelegentlich seine und seines Vaters antirameauischen Grundsätze betont (vgl. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II, Bd. 3, S. 188). Bei der Verworrenheit, mit der musikalische Empirie und Spekulation behandelt werden, ist es durchaus verständlich, wenn Schering (Bach und das Musikleben Leipzigs, S. 194) von Mizler sagt, nicht einmal zu einer „Taschenausgabe" des großen Leibniz habe es bei ihm gereicht. Das Bezeichnende liegt wohl eben gerade darin, daß Mizler keinen der beiden Wege konsequent verfolgt, sondern — wenigstens nach der Darstellung des Verf. zu urteilen — auf beiden nur dilettiert hat. Er konstruiert eine Generalbaßmaschine, bei der er Farben verwendet, nimmt aber auf Newtons Ansicht über das Verhältnis der Spektralfarben zu den Tönen aus Vorurteil gegen die Kirchentöne keine Rücksicht. Die Frage der Beziehung zwischen den Zahlenproportionen der Vitruvischen Säulenordnung und der Intervalle dient ihm nur zu dem Versuch, dieses architektonische Schema „in Noten zu setzen". Älteste Überlieferungen zahlenmäßiger Beziehungen zwischen Musik und Gestirnen, Musik und Affekten, über den Charakter der Tonarten tauchen wieder auf und belegen den rückblickenden, ganz und gar nicht bewußt auf neue wissenschaftliche Ergebnisse zielenden Charakter von Mizlers Theorie, die schließlich sogar in dem Versuch, die musikalische Komposition nach Anregung der „ars

combinatoria" Kirchers und Leibnizens zu regeln, gipfelt. Als Mizler im Namen der „Sozietät" eine Preisaufgabe für eine wissenschaftliche Begründung des Quinten- und Oktavenverbots ausschreibt, verwirft er alle sieben eingehenden Bewerbungsschriften, weil keine die Quadratur des Zirkels zu lösen: keine den von ihm erwarteten mathematisch-physikalischen Beweis für eine empirisch-ästhetische Regel zu führen vermocht hatte. Mag es vielleicht Mizler selbst auch ernst mit seinem Wunsche gewesen sein, der Musik eine Stellung im Kreise der Wissenschaften wiederzuerobern, so ist es doch gewiß zu viel des Wohlwollens, wenn Verf. in diesen Unternehmungen mehr als die selbstgefälligen Versuche eines ehrgeizigen Dilettanten erblickt.

Die Bemerkungen, die im Rahmen dieses Referates gemacht werden konnten, möchten erkennen lassen, wie fesselnd die Fragen sind, um die es geht, und wie schwer faßbar die Persönlichkeit, die so zwischen mittelalterlichem Symbolismus und moderner Naturwissenschaft, zwischen scientia und ars, zwischen Spekulation und Experiment, zwischen Wollen und Nichtkönnen eingeklemmt steckt. Wöhlke hat eine höchst aufschlußreiche und anregende Materialsammlung vorgelegt, deren spätere Auswertung der musikgeschichtlichen Forschung noch manche Aufgabe stellen wird. Nur eines: der Leser einer solchen Schrift, zumal einer, die sich mit einem Stück Gelehrtengeschichte befaßt, darf erwarten, daß ihm sauberes Latein und sauberes Deutsch dargeboten werden. Bei Mizlers Disputation 1734 hat es Peinlichkeiten gegeben, die der Lindenstadt noch lange Stoff zum Klasch geboten haben, weil man dem jungen Magister „Donat-Schnitzer" vorhalten mußte. Sollten sie bis 1940 an ihm hängen geblieben sein? So liest man gleich S. 6, Fußnote 24, das Zitat aus der „Ehrenpforte" mit zwei Fehlern, S. 14 „disseret" für „disserit", S. 16 „scientias, quod", S. 32 „baslami" für „balsami", S. 82 „Musikorum", S. 86 „Eruditorium", S. 93 „speciemen" usw. (dazu einige Rechtschreibungsfehler bei französischen und italienischen Wörtern). Kein Wunder, daß der Leser bei den Zitaten aus Mizlers Schriften, die nur in deutscher Übersetzung mitgeteilt werden, sich skeptisch gestimmt fühlt, zumal wenn sich in solchen Übersetzungen noch falsche oder unverständliche deutsche Sätze finden, wie z. B. S. 16 „Ich habe angefangen". In Briefen J. G. Walthers hat Verf. offensichtlich das kursive „ae" nicht lesen können (S. 13). Aus der Fülle der Unaufmerksamkeiten, der Fehler in Daten, Namen und Kunstausdrücken sei abschließend ein kleines Sträußchen gebunden, um zu zeigen, wie ein Dissertationsdruck keinesfalls aussehen darf (wobei von den zahllosen falschen Wortformen, Artikeln, Präpositionen, Interpunktionszeichen usw. gar nicht erst die Rede sein kann): „Pflegestädte", „Bakkalariat", Gottscheds „Critische Dienstkunst", „sowohl" für „so viele", „Schreibe" für „Scheibe", S. 32—33, Anm. 135—136 verschiedene Daten für den gleichen Brief, „Mopart" für „Mozart", „Konsonanten" für „Konsonanzen", „be = dis" (!), „K. Kretzschmar", „Kirche" für „Kircher", „Kanton" für „Kantor". Friedrich Blume, Kiel

Walter Schulze,

Die Quellen der Hamburger Oper (1678—1738). Eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper. Verlag Gerhard Stalling, Hamburg-Oldenburg 1938. Herausgegeben von Gustav Wahl. 170 S.

Da das bisherige Bild der Hamburger Barockoper unvollständig ist und nicht nur in Einzelheiten, sondern in seiner grundsätzlichen Bewertung einer neuen Darstellung bedarf, unternahm es Schulze, erst einmal die gesamten erhaltenen Textbücher, Partituren und Ariensammlungen aufzuspüren und mitzuteilen. Beruht doch der Mangel aller bisherigen Darstellungen hauptsächlich auf einer lückenhaften Kenntnis der alten Quellen. Sch. weist nach, daß sämtliche Textbücher der etwa 250 Opern, die 1678—1738 in Hamburg gegeben wurden, erhalten sind, meist sogar in mehreren, oft in sieben oder acht Exemplaren. Diese stimmen nicht immer überein, sondern haben oft verschiedene, sich ergänzende Angaben[1]. Von den Partituren sind mehr als 40 vollständig erhalten (davon 19 allein von Reinhard Keiser), aus etwa ebenso vielen Opern sind einzelne Stücke in Ariensammlungen und Sammelbänden vorhanden. Sch. gibt nicht nur ein Verzeichnis sämtlicher Fundorte, sondern er untersucht alle Partituren kritisch. Haben doch an manchen Opern damals verschiedene Meister mitgearbeitet, auch wurden Opern Keisers und Händels später für Neuaufführungen (besonders von Telemann) umgearbeitet. Auf Grund des Schriftbildes der erhaltenen Partituren schließt Sch., daß diese — besonders nach 1710 — meist von Kopisten geschrieben worden sind. Die Annahme, daß die Kopisten auf Grund von unvollständigen Kompositionsskizzen (auch Keisers und Telemanns) die Partituren eigenmächtig ausgeführt und zu Ende komponiert hätten, ist freilich sehr unwahrscheinlich. (Sch. kann gar keine derartigen Skizzen nachweisen. Der Epilog zu Keisers *Heraclius*, den er anführt, enthält durchaus die vollständige Musik, es fehlt ihm lediglich die vollständige Textunterlegung im Rezitativ, die aber

[1] Bei dieser Gelegenheit sei hingewiesen auf die wenig bekannte Sammlung von 42 barocken Operntexten (1686—1702) aus der ehemaligen Gymnasialbibliothek zu Quedlinburg, die vor kurzem in den Besitz der Universitätsbibliothek zu Halle (Saale) überging (Sign. V 83). Die Sammlung enthält vor allem Texte von Opern, die in Braunschweig und Wolfenbüttel gegeben wurden, aber auch den Hamburger Text zu *Der großmüthige Roland* o. J. (deutsche Übersetzung von Ag. Steffanis *Orlando generoso* Hamburg 1696).

auf Grund der eingetragenen Stichworte ohne Mühe zu ergänzen ist.) Sch. bezeichnet die Manuskripte, die nur in Kopistenschrift erhalten sind, als „Urschriften“ im Gegensatz zu den Autographen und den reinen Kopien.

Besonders wertvoll sind die Untersuchung aller in Betracht kommenden Ariensammlungen und die genauen Nachweise der darin erhaltenen Arien von Hamburger Meistern aus Opern, die bisher als völlig verloren galten. So gelang es Sch., auch aus einigen der ältesten Hamburger Opern, wie aus Theiles *Orontes* (1678), Musik aufzufinden, und zwar in mehreren Tabulaturbearbeitungen für das Hamburger Cithrinchen, ein in Liebhaberkreisen damals sehr verbreitetes Zupfinstrument. Sch. fand in 29 Sammelhandschriften im ganzen mehr als 350 Arien der Hamburger Oper, von denen etwa 200 sonst nirgends erhalten sind.

Im zweiten Teil gibt Sch. eine vollständige Beschreibung aller Partituren, Ariensammlungen sowie der einzelnen Arien. Bei den gedruckten Ariensammlungen (S. 105) ist noch Telemanns „Getreuer Musicmeister“ (1728ff.) nachzutragen, in dem Arien aus verschiedenen Opern Telemanns (*Emma und Eginhard, Sancio, Aesopus, Verkehrte Welt*) enthalten sind. Die Liederhandschrift des Barons v. Oeynhausen (Staatsbibl. Berlin, Mus.ms. 30412), in der Sch. Arien der Hamburger Oper vermutet (S. 112), scheint mir jedoch keine solchen zu enthalten, wie ich in meiner Untersuchung der Hamburger Barockoper ausführlicher zeigen werde.

Im dritten Teil veröffentlicht Sch. einige Aktenstücke aus dem Hamburger Staatsarchiv, aus denen auf die Direktionszeit von Kusser und Kremberg (1693—1696) neues Licht fällt. Sehr wertvoll ist auch die Richtigstellung des Charakterbildes von Reinhard Keiser, der als Theaterleiter keineswegs so leichtsinnig gewesen ist, wie Mattheson es dargestellt hat. Das einzige, was man bei dieser gründlichen bibliographischen Arbeit vermißt, ist eine Untersuchung der Bildquellen, die für die Operngeschichte ebenfalls von großer Bedeutung sind. Ich habe diese in meiner (noch nicht veröffentlichten) Habilitationsschrift „Die Hamburger Barockoper“ ebenfalls mit herangezogen und hier außerdem versucht, das gesamte Bild der Hamburger Oper neu zu zeichnen, ihre Texte, die Musik wie die Bühnendarstellung eingehend zu untersuchen und insbesondere auf die deutschen Eigenarten gegenüber der italienischen Oper hinzuweisen.

Hellmuth Christian Wolff, Halle (Saale)

Josef Loschelder,

Die Oper als Kunstform. Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1940. 22 S.

Ein in der Abteilung für Kulturwissenschaft des Kaiser-Wilhelm-Institutes im Palazzo Zuccari in Rom 1938 gehaltener Vortrag, in dem gezeigt wird, daß die Gattung der Oper trotz der Verwendung der verschiedenartigsten Elemente eine ästhetische Einheit darstellt, der man einen vollen künstlerischen Wert zubilligen muß. Trotz der verwirrenden Vielfalt der Erscheinungsformen der Oper glaubt Loschelder bestimmte, konstante Wesenszüge derselben feststellen zu können. Er sieht diese in der unnaturalistischen Stilisierung der Handlung, in Rezitativ und Arie, besonders im Recitativo accompagnato, das von Monteverdi bis Richard Strauß eine besondere Bedeutung gehabt habe. Der Text der Oper dürfe nicht literarisch gewertet werden, sondern müsse als Grundlage für eine einheitliche und logische Formgebung der Musik angesehen werden. Die Handlung dürfe daher immer nur wenige festumrissene Charaktere aufweisen. Als Musterbeispiele werden besonders Verdis Opern angeführt. L. verkennt nicht die Gefahr der einseitigen „Schwarzweißzeichnung“, die durch die Gegenüberstellung gegensätzlicher Charaktere entsteht, er sieht darin aber einen „Zug zum Unbedingten“. In der durch die Vereinfachung bedingten Typisierung der Figuren, die meist durch die Stimmlage bestimmt wird (Held: Tenor, Mann: Bariton, Priester, König: Baß, Heldin: Sopran, Alte, Dämonie: Alt u. ä.) sieht L. mit Recht eine gewisse Verwandtschaft zu der Typisierung der Figuren in der alten Commedia dell'arte.

Dieser Versuch, die Oper in ihrer Gesamterscheinung als Einheit zu sehen, mußte freilich die großen Verschiedenartigkeiten derselben außer acht lassen. So muß es bezweifelt werden, wenn L. sagt, die Oper sei im Grunde immer „den Grundsätzen treu geblieben, die der Kreis um den Grafen Bardi entwickelte“. Schon die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts und noch stärker die Arienoper der 18. Jahrhunderts wich von diesen Grundsätzen ganz erheblich ab[1]. Wenn L. darauf hinweist, daß bisher „eine Ästhetik der Oper oder wissenschaftliche Darstellung ihres Wesens“ überhaupt nicht existiere, so muß demgegenüber doch auf die mannigfachen Schriften eines Hermann Kretzschmar (Geschichte der Oper, Leipzig 1919) und eines Hermann Abert (Grundprobleme der Operngeschichte. Im Bericht über d. Musikwissensch. Kongreß in Basel 1925, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts. In d. Ges. Schriften, hrg. v. Fr. Blume, Halle [Saale] 1929) hingewiesen werden. Eine wesenhafte Auseinandersetzung mit den angeschnittenen Fragen müßte auch die grundsätzlichen Opernarbeiten eines Bulthaupt, Marx, Richard Wagner berücksichtigen sowie auf die älteren eines Feind (Gedancken von der Opera 1708, Mattheson (Neueste Untersuchung der Singspiele 1744), Doni (Trattato della musica scenica) 1763) u. a. eingehen.

Hellmuth Christian Wolff, Halle (Saale).

---

[1] Vgl. hierzu mein Buch: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berlin 1937.

Ernst Ferand,
Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. Rhein-Verlag, Zürich 1938. XVI und 464 Seiten. Mit 74 Notenbeispielen.

Die Bedeutung der Improvisation insbesondere für die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Musik in älteren Zeiten ist schon von jeher erkannt, eine Geschichte der Improvisationspraxis dennoch bisher noch nicht geschrieben worden. Aus guten Gründen: denn weit weniger noch als die Erscheinungen der Aufführungspraxis in der Vergangenheit sind die der musikalischen Improvisation in einer greifbaren Überlieferung der Forschung zugänglich. Um so begrüßenswerter ist es, daß Ernst Ferand — von einer lebendig-gegenwärtigen musikpädogogischen Frage getrieben — diesen, man darf wohl sagen, kühnen Versuch unternimmt, um auf solche Weise zugleich mit allem Nachdruck den hohen, lange Zeit, besonders im 19. Jahrhundert, verkannten Wert der Improvisationsübung für unsere heutige Musikerziehung wie überhaupt für eine schöpferisch-lebendige Musikkultur sichtbar zu machen.

Das große Thema fordert einen großen Rahmen. So führt dieses fast 500 Seiten starke Buch in seinem historischen Teil — und das ist der weitaus größte — nur bis zum Jahre 1600 und ist als erster Teil eines noch folgenden gedacht. Der Weg dieser „Wanderung durch das vielverzweigte Gebiet der musikalischen Augenblicksäußerungen", eingerahmt durch bemerkenswerte psychologische und musikpädagogische Betrachtungen in Einleitung (I. Kapitel) und Rückblick (VIII. Kapitel), führt in sechs (II.—VII.) Kapiteln von den „Primitiven, dem Orient und dem alten Hellas", „Frühchristentum und Gregorianik" über das Mittelalter bis in das Zeitalter der Renaissance.

Die Betrachtung des Mittelalters und der Renaissance wird einem doppelten systematischen Gesichtspunkt unterstellt. Der erste bekundet sich in der Gliederung zweier Hauptabschnitte, der vokalen und der instrumentalen Improvisation. Der zweite ergibt sich aus der Erkenntnis, daß der vokale Improvisationstrieb sich bis zum Beginn der Mehrstimmigkeit auf die „Ausgestaltung eines melodischen Gebildes oder eines Melodieskeletts" mit den zwei Mitteln der „Variierung" und „Ausspinnung" beschränkt, mit dem Beginn der Mehrstimmigkeit aber in der „Tiefendimension des Tonraumes" ein neues Wirkungsgebiet gewinnt. In diesem Sinne betrachtet Ferand die „vertikale" und die „lineare" Komponente in der vokalen Improvisationsübung des Mittelalters (Anfänge und vertikale Komponente I)", „Renaissance: Der Contrappunto alla mente (Die vertikale Komponente II)" und „Die lineare Komponente der Vokalpolyphonie". Innerhalb des letztgenannten Kapitels wird der historische Raum Mittelalter-Renaissance nochmals durchschritten. — Den eigentlich zweiten Teil des Buches bildet sodann die Betrachtung der „Instrumentalen Improvisation", in einem (VII.) Kapitel zusammengefaßt, das sich wiederum unter Berücksichtigung systematischer Gesichtspunkte (lineare, vertikale, motorische Komponente) in die Darstellung der Improvisation auf der Orgel, den Streichinstrumenten, den Zupfinstrumenten und in der Tanzmusik gliedert.

So findet man sachlich alles berücksichtigt und bedacht, was nur irgendwie für das Problem der Improvisation in Frage kommt. Die starke Verwebung systematischer und historischer Gesichtspunkte trägt freilich nicht gerade zur Übersichtlichkeit des Ganzen bei. Die gesonderte Betrachtung der vokalen und instrumentalen Improvisation ergibt sich zwar sinngemäß aus gewissen Wesensverschiedenheiten beider Improvisationsformen, insbesondere aus dem Hinzutreten der „motorischen" Komponente bei der instrumentalen Improvisation, jenem wesentlich der instrumentalen Augenblicksschöpfung eigenen spieltriebhaften Stegreifmusizieren „aus dem Material". Hauptsächlich aber spricht für eine derartige Sonderung die historische Tatsache, daß „in der abendländischen Kunstübung von einer entscheidenden Entwicklung zur selbständigen Instrumentalmusik vor dem 15. Jahrhundert kaum gesprochen werden kann". Wenn auch zu bemerken ist, daß die vokale Improvisation von der motorischen Komponente keineswegs völlig frei zu denken ist, mag sie auch nicht so greifbar in Erscheinung treten, so leuchten die von F. gegebenen Begründungen durchaus ein. In tieferer Erkenntnis der im Grunde unauflösbaren Zusammenhänge hält F. sich (S. 303 und 331) unabhängig von der Frage nach der historischen Priorität von Vokal- und Instrumentalmusik. Er sagt mit Recht von ihr, daß sie unbeantwortet bleiben müsse, ja überhaupt nicht mehr gestellt werden dürfe. — Weniger einleuchtend erscheint dagegen die Darstellung insbesondere der vokalen Improvisation des Mittelalters und der Renaissance in der Ordnung nach den systematischen Gesichtspunkten der vertikalen und linearen Komponente. Hier ist zu bedenken, daß diese beiden Komponenten in der historischen Wirklichkeit doch immer nur gemeinsam auftreten und erst aus ihrem lebendigen Zusammenwirken das entsteht, was wir schöpferische Improvisation nennen können. Zur Hauptsache aber ergeben sich aus diesem Darstellungsprinzip eine Unmenge Wiederholungen, Vor- und Rückverweisungen, die außerordentlich verunklärend und sehr ermüdend wirken und der geschichtlichen Wirklichkeit nicht gerecht werden. Hinzu kommt die vom Verfasser im Vorwort selbst hervorgehobene Freude und Lust am Einschlagen von Nebenwegen, die entweder vom Thema abführen oder sich allzu oft in Einzelfragen und Auseinandersetzungen mit anderen Autoren verlieren, die wohl in Exkurse oder Buchbesprechungen, nicht aber in eine Darstellung dieser Art hineingehören.

Die umfassende Kenntnis aller auch nur am Rande einschlägiger Literatur wie des ganzen zur Frage der Improvisation gehörenden praktischen und theoretischen Quellenmaterials ver-

dient volle Anerkennung und Bewunderung. Die Freude am Detail verhindert aber die Gewinnung und Einführung wirklich leitender historischer Gesichtspunkte. Es ergibt sich wohl immer wieder in den einzelnen Abschnitten der Darstellung und wird auch von F. als quasi leitender historischer Gesichtspunkt hervorgehoben, daß „die große Linie der Entwicklung mit der zunehmenden Rationalisierung des Musizierens, von der Herausbildung der Notenschrift und der damit Hand in Hand gehenden Einschränkung des gedächtnismäßigen Singens und Spielens beeinträchtigt, durch eine abnehmende Tendenz, ein allmähliches Verkümmern des Improvisationstriebes gekennzeichnet" ist (S. 414). Diese Erkenntnis dürfte aber wohl doch zu allgemein und auch zu allgemein bekannt sein, um sie allein für ein Werk mit dem Anspruch auf neue grundlegende Geltung gültig zu machen, das auch nicht als Versuch bewertet werden kann, die ganze Geschichte der Musik als Verfall der schöpferischen Improvisation darzustellen. Daß im einzelnen über große Strecken hinweg nichts Neues an Material gebracht wird, liegt im Wesen einer solchen Gesamtdarstellung begründet. Um so mehr vermißt man die ordnenden und leitenden Gedanken. Das große Thema hat nur einen äußerlich großen Rahmen gefunden. Aufgabe und Ziel einer derartigen Untersuchung müßten beispielsweise in dem Versuch liegen, die Formen der Improvisationspraxis in den verschiedenen Epochen der Musikgeschichte in Stilbegriffen zu erfassen, voneinander abzuheben und damit zur Kennzeichnung der verschiedenen Wesensarten der Improvisationspraxis zu gelangen. F. begnügt sich vorwiegend mit der bloßen Feststellung und Nennung dessen, was zur Improvisationspraxis gehört oder mit ihr in irgendeinem Zusammenhang steht. So arbeitet sich der Leser mühsam durch eine Fülle von Tatsachenmaterial hindurch, ohne an einer Stelle wirklich Fuß fassen zu können; denn Theoretikerzitate wie insbesondere Musikbeispiele bleiben meistens unkommentiert. Worin — um nur ein Beispiel zu nennen — liegt denn der „improvisatorische" Charakter der „freien caudae" der Organa von St. Martial (S. 245)? Und was ist an ihnen „Improvisation" oder „Komposition", da sie als Beispiele für „nunmehr notierte Niederschläge der früher improvisierten Oberstimmen" angeführt werden? Und wie unterscheidet sich von ihr die organistisch-instrumentale Improvisation etwa des 15. Jahrhunderts, die späterhin auf die alte organale Form bezogen wird? Der Wissenschaftler vermißt hier die Interpretation und Deutung. Der Praktiker aber wird durch das abgedruckte Notenbeispiel um nichts klüger.

Es muß zugegeben werden, daß das Problem der Improvisation psychologisch und historisch äußerst schwierige und komplizierte Fragen in sich birgt. Schon die Frage nach dem Wesen der Improvisation im allgemeinsten Sinne ist mit einem Satz nicht zu beantworten. Wo aber liegen die Grenzen dessen, was wir als Improvisation bezeichnen können und dürfen, insbesondere gegenüber dem Gebiet der „Komposition"? Hier eben scheint eine stärkere begriffliche Differenzierung erforderlich zu sein, als sie von F. vorgenommen wird. Denn ist Improvisation als schöpferische Kraft nicht schlechthin alles und die Komposition nicht nur eine Stufe ihrer Verwirklichung? Ist andererseits Improvisation nur ein regelloses, gesetzlich nicht faßbares freies Sich-Ergehen gleichsam im Sinne eines romantisch verstandenen „Phantasierens", wie es F. oftmals andeutet — und ist die Improvisation wirklich denkbar ohne die Gestaltungsweise planmäßigen Bauens (S. 417)? Wie in der Beantwortung dieser Fragen die verschiedenen Erscheinungsformen der Improvisation als einer schöpferischen Kraft begrifflich erfaßt und bezeichnet werden müßten, so erschiene es notwendig, dagegen das Gebiet der Improvisationsübung als einer betätigten und vorwiegend doch erlernbaren Praxis abzugrenzen.

Alle für die Kenntnis der Improvisationspraxis in der Geschichte der Musik von F. gewonnenen wichtigen neuen Einzelergebnisse zu erwähnen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Die Bedeutung des Buches liegt darin, daß zum ersten Male alles in Frage der Improvisation berührende Material bis 1600 und zum Teil darüber hinaus zusammengetragen und damit ein Handbuch der Geschichte der Improvisationspraxis geschaffen ist, das vom Wissenschaftler wie vom Praktiker dankbar begrüßt werden wird. Herbert Birtner, Graz

Aurelius Augustinus,

Musik. Erste deutsche Übertragung von Carl Johann Perl. 2. Auflage. Schöningh, Paderborn 1940. 303 S. 8°.

Die Perlsche Übersetzung von Augustinus' bekannter Schrift: De musica libri 6 ist in erster Auflage 1937 bei Heitz & Cie., Straßburg, erschienen. Mit ihr stimmt die vorliegende Neuauflage bis auf einige belanglose Vorwortsätze textlich und drucktechnisch völlig überein. Da aber die 1. Auflage hier noch keine Besprechung erhielt, scheint mir ein Hinweis bei der neuen Gelegenheit angebracht.

P. hat, wie mir scheint, sorgfältig und verantwortungsbewußt übersetzt. Auch liest sich die Übertragung recht angenehm, soweit man das Lesen eines so grundsätzlich fragenden und leider sich oft im Dunkel verlierenden Werks angenehm gestalten kann. Man muß also P. für die geleistete und überaus schwierige Arbeit dankbar sein. Daß der Leser hin und wieder nach dem Originaltext und der Sprache A.s verlangt, ist unvermeidlich; auch wäre es vielleicht tunlicher gewesen, wenn P. solche Begriffe wie *occursores, progressores* usw. ohne Übersetzung übernommen oder wenigstens nicht dem Leser verborgen hätte. (Eine Kleinigkeit nebenbei: S. 271, *conversio* bedeutet doch Umkehr und nicht Umkehrung?) Die Erläuterungen bringen das Nötigste,

sie benutzen das vorhandene Schrifttum über die musica, wollen aber die Forschung nicht weiterführen. Ich vermisse unter den angeführten Werken[1]: Gerh. Pietzsch: Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums usw. 1932. Auf Grund dieses Buches hätte P. seine Würdigung der musica und ihres geschichtlichen Einflusses ausgestalten können.

Die musica ist eines der ersten christlichen Werke des so umworbenen und umstrittenen Kirchenlehrers, bedeutsam für ihn und zweifellos noch bedeutsamer für die Geschichte der Musikanschauung. Auf alle Fragen einzugehen, die beim Lesen aufsteigen, geht nicht an; zwei Gedankenkreise seien aber herausgegriffen.

Das Problem der Metrik ist am wenigsten beachtet worden, doch bietet es Anlaß genug zur Erörterung. A. kennt, wenn man P. folgt, Takt und Taktieren (S. 72ff.); mögen auch diese Begriffe etwas zu heutig erscheinen, A. pflegt zweifellos taktähnlich abzuzählen. Das wird besonders spürbar, wenn die Metren zwar gleiche Dauer, aber verschiedene Gestalt besitzen, wenn also bei den 6-zeitigen sich Dichoreus (6/4 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩) und Molossus (3/4 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) gesellen und aneinanderreihen: A. hält dann die Zählart des Dichoreus bei — zwei gleiche Bewegungen — und zerlegt zu diesem Zweck die mittlere Länge des Molossus (𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥), er läßt also eine Art „Synkope“ entstehen (S. 80). Ebenso ergänzt er, wenn der Vers verschiedenzeitige Metren bringt, die kürzeren auf die Dauer der längeren, um in gleiche Zahlen zu gliedern: er faßt sie zusammen, oder er fügt Pausen hinzu (auf S. 110f. z. B. gestaltet er vierzeilige um zu sechszeiligen; vgl. ferner S. 141ff.). Besonders fällt es auf, daß er diese Pausen mitten in den Vers einfügt. So beim Sapphischen Vers:

Augustinus: 6/4 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 𝄽 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩

die ältere Metrik wahrscheinlich: 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩

oder:

Bei der beherrschenden Rolle der Musiktheorie, der Musik als scientia, darf man diese Dinge nicht als Angelegenheiten theoretischer Klügelei abtun: Wenn die oben erwähnten Synkopen nicht bei jedem Metrum, nicht beim Amphibrachys erlaubt sind, so sind sie also mehr als Gedankenkonstruktionen.

Diese Metrik entfernt sich also — in ihrer Theorie oder auch in der Praxis — recht weit von der „echten“ Antike. A. dürfte, wie P. annimmt, eine verlorengegangene Quelle benutzen, für die nun seine Schrift einen wichtigen Ersatz darstellt.

Nebenbei möchte ich auf die sprachlichen Schwierigkeiten hinweisen, die man damals hatte (S. 254) und die vor allem der „Schüler“ (S. 93 und S. 51) hat, die Silbenlängen oder -kürzen richtig zu bestimmen. So möchte ich also entgegen P. (S. 284) folgern, daß Schüler und Gespräch wenigstens der ersten fünf Bücher nicht eines tatsächlichen Untergrundes entbehren.

Mit viel größerer Teilnahme hat man sich der musikphilosophischen Seite der musica zugewandt, d. h. dem 1. und 6. Buch. Das erste will die Überlegenheit der „Musik“ als Kenntnis, ja als Wissenschaft von der richtigen Gestaltung (*scientia bene modulandi*) vor der Musik als technischer Fertigkeit und Sinnesergötzung bei den bezahlten Musikanten darlegen. Das letzte aber befaßt sich mit den „Zahlen“ als solchen, deren Bereich es von den körperlichen, klingenden ausdehnt bis zu den „ewigen“, etwa im Sinne der platonischen Ideenlehre.

Es ist begreiflich, daß den Übersetzer diese hohe Wertung der Musik, durch die die Welt geordnet ist, so daß sie in die Nähe der „Weisheit“ gerät, begeistert, und daß er sie der damaligen und heutigen Sinnesmusik (die er anscheinend gleichsetzt), besser der Musik „für die vitalen Bedürfnisse“ gegenüberstellt. (S. IX; gemeint sind wohl die Jazz-Ausartungen verflossener Jahre oder überhaupt die Tanz- und Verbrauchsmusik?)

Aber läßt sich der A.sche Gedankengang ohne weiteres übernehmen? Und belasten wir uns damit nicht mit einer fremden, vielleicht rassefremden Zahlenmystik? Diese Frage verdient eine Ausführung.

A. schätzte die geistige Schau so hoch, daß jene Musik, in der sie nicht betätigt wurde, für ihn verächtlich war. Diese Einstellung entspricht der Haltung des antiken „rechten Mannes“ gegenüber dem „Banausen“ (S. 287). Aber welche Musik ist denn dieser Haltung zugeordnet, außerhalb der antiken Musik selber und den Ambrosiani, den christlichen Hymnen mit antiken Formen? Doch schon nicht die Gregorianik. Der Theologe A. kennt auch den Choral und denkt an diesen, wenn er — außerhalb der musica — auf die Musik zu kommen hat. Dieser Umstand ist von den Kommentatoren der musica bisher kaum erörtert worden. Fellerer (Dt. Gregorianik,

[1] Der einige Male zitierte Edelstein ist Jude.

S. 20) sieht in A.s Äußerungen über den Choral die Anbahnung eines Ausgleichs zwischen orientalischer und lateinischer Art. Wohl zu Unrecht, denn gleich der erste lateinische Autor, der den „jubilus" erwähnt, Hieronymus (MPL 26, 915, in Ps. 32), versteht ihn bereits als das, *quod nec verbis, nec syllabis, et nec litteris, nec voce potest erumpere aut comprehendere, quantum homo Deum debeat laudere.* Das ist bereits „Musik als Sprache" — wenn auch nicht ganz im Sinne der Romantik. (An diese erinnert schon Fellerer; a. a. O. S. 19.) Und es ist doch wahrscheinlich, daß Hieronymus diese Auffassung mit dem Jubilus selber vorgefunden hat. Von der anderen Seite aus gesehen aber: Wo könnte man sagen, daß der numerus den Jubilus oder den Choral überhaupt gebaut habe?

Es geht also ein großer Spalt durch die Musikanschauungen A.s (vgl. auch Pietzsch, der a. a. O. S. 28 zwischen jüngerem und älterem A. unterscheidet). Ja, der numerus-Begriff selber ist nicht eindeutig bei A. Es gibt Stellen der musica (Buch 5, Kap. 12), in denen sich tatsächlich ein uns unverständlicher und also fremder pythagoreischer Mystizismus vorfindet. Doch sind diese Stellen für das Werk entbehrlich und mögen daher als — von Varro (vgl. S. 294, Perl) — übernommenes Beiwerk außer Erörterung bleiben. Am schlagendsten wird der Gegensatz, wenn A. im Schlußkapitel das Metrum: *Deus creator omnium* als die „willkommenste Gesundheit und Wahrheit für die Seele" bezeichnet (S. 276) — während jeder Theologe seiner Zeit von dem Trisagion, dem Dreimalheilig als dem höchsten Gesang ausgegangen wäre, dem Gesang der Engel und Auferstandenen, deren A. kurz vorher gedachte (S. 269ff.). Zweifellos hat aber der Choral deswegen nichts mit der sinnenhaften Musik der Musikanten zu tun. Er gehört einer ganz anderen Ordnung an, und sein Gegensatz und Gegner ist das schweigsame Beten der bilderstürmerischen Mönche. (Vgl. Quasten: Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, S. 147. Von hier aus gesehen kommt man vielleicht auch zu einer anderen Auffassung des „aszetischen" Ideals als Pietzsch, a. a. O. S. 45.)

Der Gegensatz beider Musikauffassungen — Musik als Ordnung und Musik als Sprache — hatte also damals kulturelle und rassische Hintergründe. Doch ist er an sich nicht einem rassischen gleichzusetzen. Er lebte vielmehr auf mittelalterlichem und abendländischem Boden fort, in der Theorie wie in der Praxis. Mit der ars antiqua beginnt eine neue zahlhafte Musik, welche die Symbolik der Zahl liebt (Tempus, Proportio im Dreier-Verhältnis als dem Sinnbild der Vollkommenheit). Zwar ist das etwas anderes, als was A. erörtert (seine Zahl war kein Symbol, sondern Ordnungsgrundlage); aber die Verwandtschaft ist unverkennbar. Später wird die Zahl zum Aufbaumittel, zum Bauhüttengeheimnis. (Man vgl. die Rolle der Taktzahl des Kopfthemas bei Josquin für den Gesamtbau seiner Kompositionen, die noch unerörtert ist — man beachte z. B. auch, wie das Kyrie *Mi-mi* des „Mystikers" Ockeghem, das (nach Besseler) „frei von irgendwelcher rationaler Form sein sollte", $16 \cdot \frac{2}{3} : 16 \cdot \frac{3}{4} + 1 : 16 \cdot \frac{3}{3}$ Takte umfaßt, oder den ersten Kyriesatz *Salve diva parens* Obrechts mit $3 \cdot \frac{1}{3} : 4 \cdot \frac{1}{3} : 5 \cdot \frac{4}{3}$ Takten, — in einer Zeit, die der Philosophie Plotins sich zugänglich zeigte. Heute freilich möchte man solche Numerus-Fragen als Zukost betrachten, von der man nicht weiß, ob sie „ästhetische" Bedeutung hat, und kennt nur die Musik als Sprache.

Damit ist gegeben, daß A.s „Zahlen" heute nicht jedermann wirklich ansprechen werden; freilich, daß jegliche Musik sich nach den höchsten Werten orientieren soll, die zur Verfügung stehen, bedarf keiner Erörterung. Denn auch die Musik als Sprache kann von läppischen Dingen reden.

Daran anschließend könnte man erörtern, ob und wie diese beiden Musikanschauungen in ein Verhältnis zueinander gebracht werden können, die Musik als Seinsordnung, als Schau des intellectus, als scientia, als artgemäße Form, als Spiegelbild, die Musik der Josquin und Bach, — und dann die Musik als Sprache, als „pneumatische" Musik, als Angelegenheit des Herzens (*Jubilus est sonus significans cor parturire, quod dicere non potest*, sagt der andere A.), die Musik als Bejahung, Bekenntnis zur Art, die Musik der Beethoven und Wagner. Doch führt diese Frage zu weit (vgl. auch mit verwandten Begriffen: Korte, Musik und Weltbild, Bach und Beethoven 1940, wenigstens was Bach betrifft).

Die Klassifikation des Boethius: Musica mundana, humana, instrumentalis (vgl. auch Pietzsch, Klassifikation der Musik 1929) steht zweifellos in Zusammenhang mit der Einteilung der Numerus-Arten bei A. in die ewigen, die *spirituales et incommutabiles* (S. 252), die *rationales et intellectuales beatarum animarum* (S. 279), die *sensuales*, die *corporales* oder *sonantes*. Doch sind die Unterschiede nicht zu übersehen. Die pythagoreische Frage nach der Hörbarkeit der mundana, der „Sphärenmusik" wird nicht gestellt, für sie ist kein Platz vorhanden, nachdem sich A. von den *sonantes* zu den *occursores* und den psychologischen Vorgängen begeben hat. So ist also auch von hier aus gesehen die Beziehung zum eigentlichen Pythagoreismus gering. Der psychologische Ausgangspunkt aber ist das Kennzeichen der Eigenleistungen des A.

Das Werk A.s sah ursprünglich zwei Teile vor: der zweite sollte sich mit der Melodielehre befassen. Nachdem aber A. im 6. Buch zu den „unkörperlichen Zahlen" übergegangen war und sich fast wegen der kindischen ersten fünf Bücher entschuldigte, konnten zu den Fragen, die ihn nunmehr beschäftigten, die melodischen Facta, die Zahlen der Tonschwingungen nichts Neues hinzubringen. Der ursprüngliche Plan ist durch das 6. Buch zerstört worden.

Ewald Jammers, Dresden



Joachim Eisenschmidt,
Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. — I. Die Stellung Händels im Londoner Theaterleben und seine Theater. 8°. 77 S. 1940. — II. Der Darstellungsstil der Händel-Oper. 8°. 136 S. 1941. (Herausgegeben als Heft 5 und 6 der Schriftenreihe des Händel-Hauses in Halle bei Georg Kallmeyer in Wolfenbüttel und Berlin.

Am Schlusse der als wichtiger Beitrag zum Schrifttum über Händel und über Londons Kunstleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr willkommenen Schrift kehrt der Verf. zu seinem Ausgangspunkte zurück: der schön sich schließende Kreis hat alle jene Fragen zum Inhalt, die sich auf das Optische an der Aufführung einer Händelschen Oper beziehen. Wenn er das Akustische, den Kreis, der den seinen mit höchster Bedeutung umschließt, zum Zwecke der Stärkung seiner Leistung einstweilen ausschaltet, so weiß er, daß hier schließlich das Geschick der edlen Gattung entschieden wird. Da ist jedoch gewiß der schwerste Mangel; und wir glauben nach schmerzlichen Erfahrungen nicht, daß er einstweilen von der Seite des praktischen Musikers behoben werden könne, weil der Grundsatz der älteren Musik allseits nicht mehr gesehen und auch nicht gesucht wird; man ist mit sich und mit seiner noten- und taktgetreuen Behandlung des kostbaren Stoffes vollauf zufrieden und erkennt, daß Wasser es freilich nicht tue. Hier hilft nur ein Mittel: einem außerhalb der romantischen Bindung heranwachsenden Dirigentengeschlechte zu zeigen, „wie alles damals war" — das gleiche Mittel, das der Verf. so umsichtig und glücklich auf den Bereich des Szenischen anwendet. Er geht dabei den natürlichen Weg; denn Dinge, die dem Urteil des Auges unterliegen, werden leichter klarzumachen sein, als die dem Ohre zugehörigen Befunde. Daß ein Teil von ihnen — wir denken an alles, was unter den Begriff der körperlichen Darstellung, also der Bewegung, die an sich musikalisch ist, fallen mag — für die Welt des Klanglichen fruchtbar gemacht werden könne, ist eine erfreuliche Nebenerscheinung und nicht zu bezweifeln. Daß aber weder hier noch dort eine wörtliche Vollziehung des einmal Gewesenen gefordert werde, soll doch gesagt sein: es handelt sich beide Male um die Gewinnung eines sicheren, von jeder Seite gesehen richtigen Ansatz- und Ausgangspunktes, den sowohl der Dirigent wie der Spielleiter einmal eingenommen haben muß, wenn seine Arbeit Bestand und Sinn haben soll.

Dem Spielleiter wird in der vorliegenden Abhandlung jede wünschbare Hilfe geleistet. Der aus der Schule des praktischen Theaters und hier von Niedecken-Gebhard kommende Verf. besitzt durchaus die Fähigkeit, die zur Durchführung des Unternehmens gehört. In zwei Angriffen wird die Welt, wie Händel sie bei seiner Ankunft in London vorfand und bis zu seiner letzten Oper mit zu formen hatte, angegangen: der erste richtet sich auf sein Verhältnis zum Londoner Theaterleben und die Beschaffenheit der beiden von ihm benutzten Häuser; er bildet die Grundlage des zweiten, der den zeitlichen Darstellungsstil zum Ziele hat und sich mit Probenarbeit und dem Anteil der Dichter an ihr, mit der Struktur der barocken Opernaufführung, Stellung, Haltung der Schauspieler, mit höfischen Einflüssen darauf, mit dem Verhältnis zwischen Affekt und Aktion, mit Zusammenspiel, Komparserie und Tanz, mit der Ausstattung durch Mal-, Licht- und Maschinenkünste befaßt. Wenn der Verf. dem zweiten Teile seiner Untersuchung die größere Wichtigkeit zuerkennt, so möchten wir ihm nicht widersprechen; aber wir wollen ihm gerne bezeugen, daß das geschichtswissenschaftliche Verfahren im ersten nicht minder gründlich sei. Die Besonderheit des Themas hat zeitgenössische Quellen erschlossen, an denen die eigentliche Händel-Biographie vorbeiging; doch auch sonst hat die Aufmerksamkeit des Schreibenden Irrtümer berichtigt, die sich hier einschlichen.

Der Wirklichkeitssinn, mit dem die der Wirklichkeit angehörenden Dinge angeschaut, erörtert und deutlich gemacht werden, tut dem Leser so völlige Genüge, daß er sich die Frage nach der über das Diesseits reichenden Bedeutung der in dem Dienst an einem großen Kunstwerk wirksamen Einzelheit selbst verbietet. Die Zweckmäßigkeit in der Wahl der gute Anschauung gebenden, teils bekannten, teils weniger und sogar unbekannten Bilder verdient alles Lob.

Th. W. Werner, Hannover

Mitteilungen

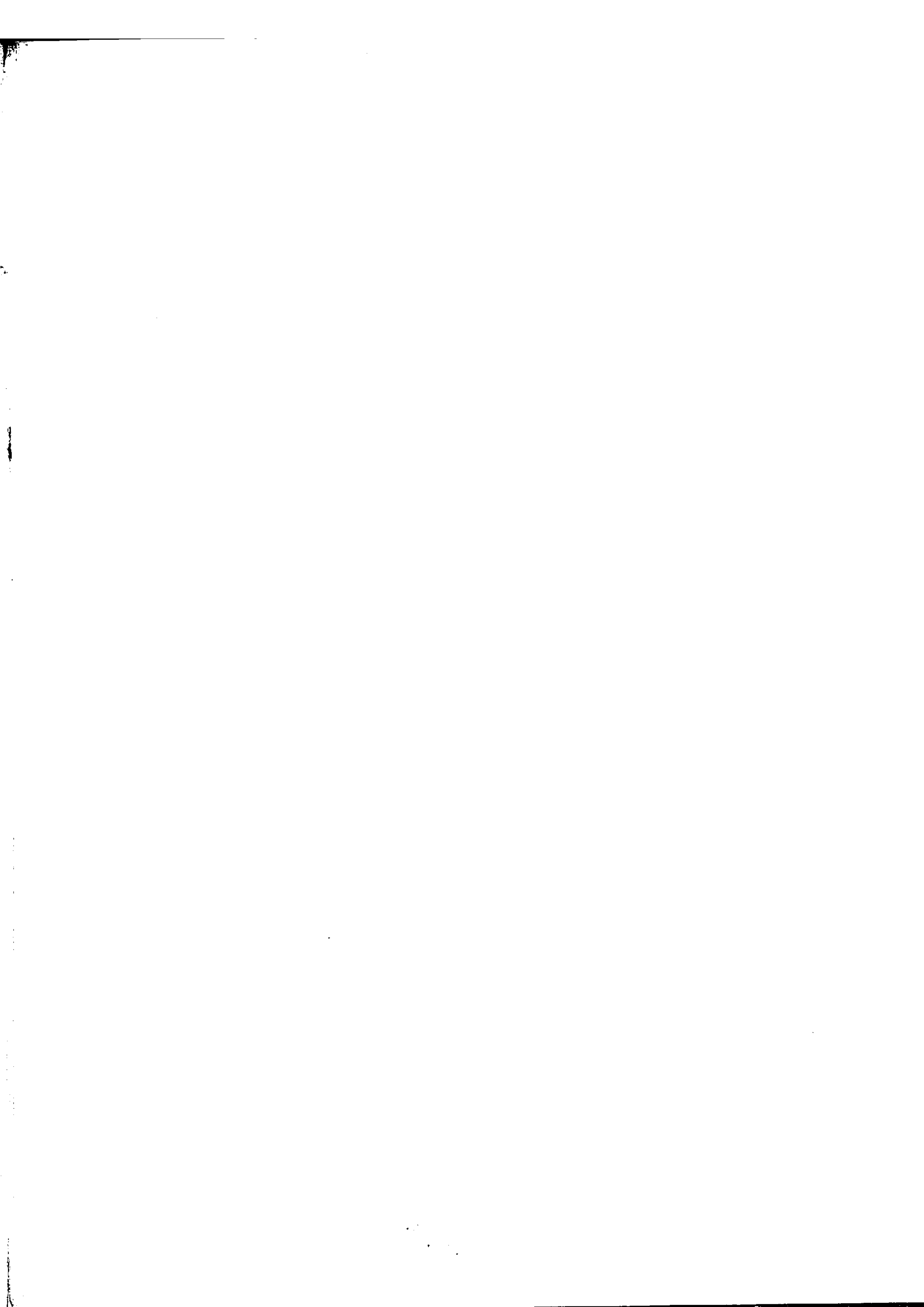
Der Seniorchef des Verlages Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig, Herr Carl Linnemann, wurde am 25. September 1942 siebzig Jahre alt.

Prof. Dr. Hermann Zenck hat den Ruf als ord. Professor an die Universität Freiburg i. Br. angenommen und wird sein Amt am 1. Oktober 1942 antreten.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Marburg (Lahn) veranstaltete im Frühjahr 1942 zwölf Konzerte mit stileinheitlichem Programm, die Zeit vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart umfassend.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38





Wilhelm Friedemann Bach

Ausgewählte Instrumentalwerke

Herausgegeben
vom Staatlichen Institut für deutsche
Musikforschung

*

BAND I

Vier Trios für 2 Soloinstrumente mit Generalbaß

1. Trio a 2 Flauti e Basso, D dur
2. Trio a 2 Flauti e Basso, D dur
3. Sonata per Flauto traverso, Violine e Basso, B dur
4. Trio (Allegro) a 2 Flauti e Cembalo, a moll

Herausgegeben von Max Seiffert

BAND II

Sechs Duette für 2 Flöten

1. Duetto a 2 Flauti, e moll
2. Duetto a 2 Flauti, G dur
3. Duetto a 2 Flauti, Es dur
4. Duetto a 2 Flauti, F dur
5. Duetto a 2 Flauti, Es dur
6. Duetto a 2 Flauti, f moll

Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Kurt Walther

Preise: I. Band RM 10.– / II. Band RM 5.–

Als nächster Band erscheinen die Bratschen-Duette

In der Edition Breitkopf liegen vor die 4 Trios einzeln (mit Cembalo) als Nr. 5651, 5652, 5653, 5654, die 6 Duette in 2 Heften als Nr. 5655, 5656
Preis jeder Nummer RM 3.–

Einbanddecken

für das Archiv für Musikforschung

Jahrgang I 1936, Jahrgang II 1937, Jahrgang III 1938, Jahrgang IV 1939
Jahrgang V 1940 sind zum Preise von je RM. 1.50 zu haben.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

S
W